

5. BILDER VOM MITTELALTER IN KOMMERZIELLEN UND MUSEALEN FORMEN

Die in den bisherigen Kapiteln erfolgten Reflexionen zur Ausstellungsgestaltung waren allgemeiner Art und unabhängig von thematischen Eingrenzungen. In der Hinwendung zu einem inhaltlichen Schwerpunktthema sollen die theoretischen Gedanken eine Verdichtung erfahren. Die Wahl fiel dabei auf das Thema Mittelalter. Diese Entscheidung basiert auf mehreren Überlegungen.

Ein erster Grund liegt darin, dass zwar generell eine Faszination für alles Gewesene beobachtet werden kann, das Mittelalter jedoch zu den bevorzugten Themen zählt. Die Begeisterung für das Vergangene äußert sich in einer Vielzahl von Angeboten in allen Medien und Sparten, sei es in Film, Fernsehen, Musik oder Literatur.¹ Bei den Geschichtszeitschriften werden zum Beispiel täglich im Schnitt mehrere tausend Exemplare verkauft,² insbesondere Mittelalter-Zeitschriften können enorme Absatzzahlen verbuchen.³ In den Sommermonaten locken weit über tausend

-
- 1 Auf dem Gebiet der Literatur wird immer wieder auf den Historienroman „Der Name der Rose“ von Umberto Eco verwiesen. Neben anderen Faktoren wird diesem Roman eine Initialwirkung für die Begeisterung für das Mittelalter zugeschrieben. Die Frage, worin die Faszinationskraft dieses Romans liegt, beschäftigt auch Fachwissenschaftler. Vgl: Heit, Alfred: „Die ungestillte Sehnsucht“ – Versuch über ein Movens historischer Faszination in Umberto Ecos Roman „Der Name der Rose“ In: Füßmann/Grütter/Rüsen 1994, S. 113-128. Kerner, Max: Das Mittelalter als „Kindheit Europas“. Zu den Geschichtsromanen Umberto Ecos. In: Segl 1997, S. 289-304. Fuhrmann, Horst: Einladung ins Mittelalter. München 2000, S. 273-276.
 - 2 Fischer, Stefan: Gestern ist heute. Pyramiden, Minnesang, Feuersturm: Auch bei den Zeitschriften ist Geschichtliches plötzlich sehr gefragt. In: Süddeutsche Zeitung vom 27.08.03. Im Schnitt werden täglich mehrere Tausend Geschichtszeitschriften verkauft, das sind jährlich fast drei Millionen Exemplare.
 - 3 Die Zeitschrift Karfunkel ist auf diesem Gebiet Marktführer. Seit der ersten Ausgabe im Jahr 1993 hat sich diese Zeitschrift mittlerweile fest auf

Veranstaltungen zu Mittelalterfesten.⁴ Aufgrund des großen Booms des Mittelalters kann davon ausgegangen werden, dass Vorstellungsbilder vorhanden sind, diese jedoch vorwiegend von populären, kommerziell erfolgreichen Bildern geprägt sind. Daraus ergeben sich bildungstheoretische Folgerungen, die bei der Erstellung von Vermittlungskonzepten in die Überlegungen einfließen sollten.

Ein zweiter Grund für die Konzentration auf diese Epoche war, dass die Präsentation von mittelalterlichen Themen aufgrund der Andersartigkeit dieser Zeit sowie auch der Bruchstückhaftigkeit der Überlieferung eine besondere Herausforderung an die Ausstellungsmacher darstellt. Die mittelalterliche Welt war von einer Gesellschaft geprägt, in der zum Beispiel nur ein geringer Teil der Bevölkerung lesen und schreiben konnte, weshalb der Zeichenhaftigkeit größte Bedeutung zukam. Die Symbolik der mittelalterlichen Bildersprache können die wenigsten Laien gegenwärtig noch interpretieren.

Zudem werden die Überreste der Vergangenheit mit der zunehmenden Entfernung der Gegenwart spärlicher. In ihrer zufälligen Existenz sind sie in keiner Weise repräsentativ für die Komplexität der mittelalterlichen Gesellschaft. Urkunden und Bücher verdanken ihre Überlieferung nicht der Dauerhaftigkeit des Materials, sondern ihrer gesellschaftlichen Funktion. Liturgische Geräte blieben aufgrund ihrer sakralen Bedeutung unverhältnismäßig lang erhalten. Die mittelalterliche Dingwelt der einfachen Leute dagegen ist kaum noch vorhanden. Daraus ergibt sich ein verschobenes Verhältnis in der Überlieferung, welches sich in einer Vielzahl religiöser Objekte gegenüber einer nur geringen Anzahl von Alltagsobjekten manifestiert. So sind diese Objekte zwar Stellvertreter für die Welt des Mittelalters, doch sie repräsentieren es

dem Markt positioniert. Aus der anfänglichen Sammlung von Terminen zu historischen Themenfesten, Ritterturnieren, historischen und mittelalterlichen Märkten, Veranstaltungen zu Stadt- und Gemeindejubiläen wurde eine Zeitschrift mit Leserbriefen, Titelgeschichten, Buchbesprechungen, Veranstaltungskritiken sowie zahlreichen Hintergrundinformationen. Gegenwärtig erscheinen sechs Hefte pro Jahr mit einer Auflage von 22.000 Stück. Siehe auch: <http://www.karfunkel.de> (letzter Zugriff: 26. 10.04).

4 Im Jahr 2003 listete die Zeitschrift Karfunkel über 1500 Termine auf.

nicht. Die Tatsache der Überlieferung ist ebenfalls Teil ihrer Geschichte.⁵

Eine Ausstellung über das 19. Jahrhundert verfügt in der Regel über einen vergleichsweise weit größeren und umfangreicheren Objektbestand. Auch die Objekte selbst entstammen einer modernen Welt, die den Besuchern nicht derart fremd sind. Zur Vergleichbarkeit von Ausstellungen war es somit nötig, den betrachteten Zeitraum einzuschränken. Aus der unüberschaubaren Anzahl gegenwärtiger Ausstellungen zum Thema Mittelalter beschränke ich mich auf drei Präsentationsformen. In Bezug auf die in Kapitel eins getroffene Terminologie rekonstruktiver sowie abstrahierender Raumbilder stelle ich zum einen Ausstellungen vor, die mittels eines rekonstruktiven Ansatzes ein nostalgisches Mittelalterbild entwerfen. Zum anderen beschreibe ich stellvertretend für den Typus abstrahierender Raumbilder unter dem Schlagwort Theatralik dramaturgische Inszenierungen. Im Gegensatz zu diesen zwei Inszenierungsformen steht die objektorientierte Präsentation mit einer Betonung der Aura der Objekte, die gleichzeitig zu einer Ablehnung von inszenatorischen Elementen führt, die in der Aufmerksamkeit der Besucher in Konkurrenz zu den Exponaten treten könnten.

5.1 Reflexionen zur Rezeption des Mittelalters

Trotz grundsätzlicher Bedenken aus universalhistorischer Sicht hat sich der Epochenbegriff Mittelalter in der modernen Geschichtsschreibung behauptet. Als problematisch erweist sich sowohl die Abgrenzung des Mittelalters von Antike und Neuzeit als auch die Periodisierung innerhalb des Mittelalters.⁶ Den Begriff Mittelalter prägten die Humanisten

5 Borsdorf, Ulrich/Grütter, Heinrich Theodor: Überdachte Fragmentarik: Die Ausstellung ‚Vergessene Zeiten. Das Mittelalter im Ruhrgebiet‘. In: Fröhlich 1992, S. 179ff.

6 Ein eindeutiger Beginn des Mittelalters lässt sich nicht festlegen, die Spanne entsprechender Datierungen reicht von der Krise des Römischen Reiches im 3. Jahrhundert über den Untergang Westroms (476) bis zur Kaiserkrönung Karls d. Gr. (800). Als Übergang von der Antike zum Mittelalter gilt die Zeit der Völkerwanderung (4.–6. Jahrhundert), in der durch die Begegnung von Antike, Germanentum und Christentum wesentliche Grundlagen der frühmittelalterlichen Gesellschaft entstanden. Als Zäsur wird auch das Vordringen des Islams in den Mittelmeerraum ab dem 7. Jahrhundert angesehen. Im Ergebnis von Völkerwanderung und islami-

des 15./16. Jahrhunderts für die Zeit zwischen dem Ende der Antike, der ihrer Ansicht nach eine Epoche des allgemeinen Verfalls der lateinischen Sprache und Bildung folgte, und der Renaissance als Wiedergeburt antiker Gelehrsamkeit. Während die Aufklärung das *finstere Mittelalter* missachtete, verklärte die Romantik diese Epoche als Idealzeit der gläubigen, ritterlichen Gemeinschaft des christlichen Abendlandes. Diese zwei gegensätzlichen Vorstellungsbilder prägen auch die heutige Sicht auf das Mittelalter.

Das „entzweite Mittelalter“

Das Mittelalter ist im Denken der Moderne in zwei Formen gegenwärtig. Diese besteht in einer positiven und einer negativen Auffassung sowie gleichzeitig einer positiven und negativen Besetzung des Begriffs. Beide Auffassungen stehen nach Ansicht von Oexle in einem kontradiktorischen Gegensatz zueinander; sie schließen sich einerseits wechselseitig aus, gleichzeitig beziehen sie sich aufeinander. Die Moderne deutet das Mittelalter in der polaren Spannung zweier entgegengesetzter grundsätzlicher Wahrnehmungsformen. Diesen Sachverhalt bezeichnet Oexle mit dem Begriff das „entzweite Mittelalter“.⁷

Wenn in der Sprache des Alltags unhaltbare Zustände jeglicher Art bezeichnet werden sollen, wird häufig die Chiffre von mittelalterlichen Zuständen bemüht. Die Epoche des Mittelalters dient gleichsam als dunkler Hintergrund, vor dem sich Zustände und Errungenschaften der Moderne umso heller abheben sollen. Von den Errungenschaften des modernen, aufgeklärten Menschen aus gesehen bildet die mittelalterliche Welt das Gegenbild, gleichsam die überwundene Gesellschaftsform. Diese finstere Zeit sieht man gekennzeichnet von Inquisition, Hexen-

scher Expansion bildete sich bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts das Mächtesystem heraus, in dem Byzanz, das Reich der Kalifen und das aufstrebende Fränkische Reich die dominierenden Faktoren darstellten. Später hatten das Heilige Römische Reich und seit dem 13. Jahrhundert Frankreich eine Vormachtstellung im Abendland. Das Ende des Mittelalters wird mit dem Beginn des Zeitalters der großen Entdeckungen (1492 Landung von C. Kolumbus in Amerika) beziehungsweise mit dem Einsetzen der Reformation (1517), auch mit der Entfaltung des Humanismus verbunden. Vgl. Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2001.

7 Oexle, Gerhard Otto: Das entzweite Mittelalter. In: Althoff, Gerd (Hrsg.): Die Deutschen und ihr Mittelalter. Darmstadt 1992, S. 8ff.

verbrennungen, die eigentlich erst der frühen Neuzeit zuzurechnen sind, von geschundenen Bauern, von der Herrschaft der Kirche und eines Königs von Gottes Gnade. Das Mittelalter erscheint als starre und festgefügte Hierarchie und unterdrückende Standesordnung, als primitive Stufe des Wissens und Rechtslebens.⁸ In plakativer Weise wird die Phrase *Zurück in das Mittelalter* je nach Anlass in emotionaler Besetzung regelmäßig dort verwendet, wo es um die Darstellung von politischen, sozialen, intellektuellen oder ökonomischen Vorgängen geht, die als Attacken gegen den Fortschritt und gegen moderne Errungenschaften verstanden werden können (Oexle 1992, S. 8). Das Wort mittelalterlich begegnet aber auch in fast völlig inhaltsleerer, gewissermaßen rein diffamierender Verwendung, indem es eine Sache bezeichnet, die als schlecht und alt abgetan wird (ebd., S. 9).

Ein zweites Bild vom Mittelalter steht gleichzeitig zur Verfügung, welches mit gleicher Selbstverständlichkeit gegenwärtig benutzt wird. In diesem zweiten Bild mischen sich Staunen und Bewunderung mit einem sehnsüchtigen Blick in eine andere Welt, die deshalb mit Sehnsucht betrachtet wird, weil sie nicht die Welt der Moderne ist. (ebd., S. 10). Gegenüber dem aufklärerischen Schlagwort vom finsternen Mittelalter entstand im 18. Jahrhundert dieses epochal neue Bild vom Mittelalter.⁹ Ein Verlangen nach einer industrie- und technikfernen Welt entwickelte sich daran und ein Interesse an urtümlichen Lebensformen wurde geweckt. Das Mittelalterbild diente als Projektionsfläche für die Sehnsucht nach Ursprung und Einheit, Eintracht, Glück und nach einer Zufriedenheit, die in der Gegenwart nur noch in der Phantasie, durch Träume und Märchen oder durch poetisch-philosophische Interpretationen von Fragmenten heraufbeschworen werden konnten. Die Suche nach dem *verlorenen Paradies* bildete für Künstler der Romantik ein zentrales Motiv:

„Die sehnsüchtige Wiederherstellung eines verlorenen Ganzen aus den Bruchstücken des einstigen Glücks kraft Imagination, das ist der romantische Auftrag an die Künste gegen die kalkulierende Vernunft der Aufklärung. Die

8 Weinfurter, Stefan: Mittelalterliche Geschichte. In: Schreiber, Waltraud (Hrsg.): Erste Begegnungen mit Geschichte. Grundlagen historischen Lernens. Neuried 1999, S. 741.

9 Fastert, Sabine: Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des 19. Jahrhunderts. München/Berlin 2000 S. 239ff.

Vernunft stammt vom Baum der Erkenntnis, ist mithin durch den Sündenfall unter die Menschen gekommen, die dafür das Paradies eingebüßt haben.“¹⁰

Eine umfassende Wiederbelebung der Ideen vom *Neuen Mittelalter* begann in Deutschland aber nicht in der Romantik, sondern erst seit den 1870er Jahren. Dies steht im Zusammenhang mit der raschen Verflüchtigung des Fortschrittsglaubens, der vor allem von der Wirtschaftskrise, von der sogenannten „Großen Depression der Bismarck-Zeit“ und den dadurch erzeugten Enttäuschungen und Verbitterungen stark gefördert wurde.¹¹ Die Große Depression entfesselte eine Welle von Pessimismus, von Emotionen und Angstvorstellungen. Dies schürte eine archaische Angst vor den slawischen Völkern. Klassen- und Judenhass bewirkten eine leidenschaftliche Verstärkung konfessioneller Gegensätze. Hinzu kamen die als immer belastender empfundenen Wirkungen der zunehmenden Modernisierung der 1880er und 1890er Jahre. Oexle verweist in diesem Zusammenhang auf die Macht der Bilder, und zwar realer wie gedachter Bilder. Dabei geht es um die Imaginationen vergangener Epochen und ihre Beschwörung für die Gegenwart. Die „Mittelalter-Imaginationen“ dienten zur Begründung und Inszenierung der Kritik an der Gegenwart (ebd., S. 330).

Kapitalismus wurde gleichgesetzt mit dem Ende volkstümlicher Lebensformen, mit Entpersönlichung und Entseelung. Der Asphaltkultur der Moderne wurde die Ganzheit vormoderner Lebensformen gegenübergestellt. Die alte Handwerkerkultur und ihre Gemeinschaften standen für natürliches Wirtschaften in überschaubaren Verhältnissen. An der Schaffung derartiger Mythologien mit Hilfe eines imaginierten Mittelalters beteiligten sich nach 1900 Vertreter aller Kulturwissenschaften. Oexle verweist darauf, dass sich hier bereits Traditionslinien abzeichnen, die sich mit dem nach 1933 favorisierten Geschichtsbild verbinden (ebd., S. 334). Die Wissenschaft, die Publizistik und die Literatur repräsentierten eine politische Mediävistik der Weimarer Zeit und das kommende Neue Mittelalter als Epoche der Ganzheit, der Gemeinschaft, der organi-

10 Schuster, Peter-Klaus: Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies: Runge – Marc – Beuys. In: Vitali, Christoph (Hrsg.): *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990*. München 1995, S. 47.

11 Oexle, Otto Gerhard: *Die Moderne und ihr Mittelalter. Eine folgenreiche Problemgeschichte*. In: Segl, Peter (Hrsg.): *Mittelalter und Moderne. Entdeckung und Rekonstruktion der mittelalterlichen Welt*. Sigmaringen 1997, S. 327.

schen Einheit, im Gegensatz zu Individualismus, Rationalismus und Relativismus.

Die Erinnerung an das mittelalterliche Reich nahm in der nationalsozialistischen Geschichtspolitik eine herausragende Stellung ein. Das Reich Karls des Großen, die Jahrhunderte der Ottonen, der Salier und der Staufer galten als erste Phase deutscher Größe. Es waren die Zeiten der weitesten Ausdehnung des Reiches. Diese Jahrhunderte deutscher Macht und Einheit wurden in der Geschichtsschreibung und Publizistik ebenso wie in historischen Ausstellungen mit den Epochen der Zersplitterung kontrastiert. Die Phase des Niedergangs begann mit dem Sturz der Staufer, wurde kurz unterbrochen von der Zeit des Bismarckreiches und reichte bis in die unmittelbare Vergangenheit der Weimarer Republik. Zur Erinnerungsfeier an die Reichsgründung und nationalsozialistische Machtübernahme an der Universität Marburg rechtfertigte der Präsident der „Monumenta Germaniae Historica“ Theodor Mayer zum Beispiel die Eroberung der europäischen Hegemonialstellung durch Hitler mit der Berufung auf die mittelalterliche Reichstradition: „Das großdeutsche Reich nimmt die geschichtliche Entwicklung dort auf, wo sie unter den Staufern fallengelassen wurde.“ Diese Tradition gäbe „dem deutschen Volk als dem Volk der Mitte und dem deutschen Reich als dem politischen Mittelpunkt Europas die Aufgabe [...], im mitteleuropäischen Raum eine planmäßige politische Ordnung herzustellen.“¹² Im Namen des Reiches erhielt die deutsche Geschichte ihren vermeintlichen historischen Sinn und darüber hinaus diente es als Vorbild für die Neuordnung des europäischen Kontinents unter dem Hakenkreuz.

Ein Neues Mittelalter wurde auch in der Kunstgeschichte verkündet. Der angesehene Kunsthistoriker Wilhelm Pinder sah zum Beispiel in der neuen Kunst den Ausdruck einer neuen Gemeinschaft, welche der Führer schaffe. Das Mittelalter war gemäß Pinder eine „noch gänzlich gesunde Epoche europäischer Kultur gewesen“, und was jetzt in Deutschland heraufgekommen sei, das wolle „im edelsten Sinne wieder einmal ein Neues Mittelalter werden.“¹³ Ausgewählte mittelalterliche Kunstwerke wurden so zu Kunst-Ikonen des Nationalsozialismus erniedrigt.¹⁴ Dazu zählte zum Beispiel auch die Skulptur „Der Bamberger Reiter“ stellvertretend

12 Mayer zitiert in Kramp, Mario (Hrsg.): *Krönungen, Könige in Aachen – Geschichte und Mythos*. Mainz 2000, S. 830.

13 Pinder zitiert in Oexle 1997, S. 353.

14 Oexle, Gerhard Otto: *Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus. Studien zur Problemgeschichte der Moderne*. Göttingen 1996, S. 157.

für das heldische Wunschbild. Diese Objekte wurden dazu funktionalisiert, nationalsozialistische Weltanschauung zu untermauern.¹⁵



*Abbildung 16:
Der „Bamberger Reiter“ an
der Westseite des nördlichen
Choreingangspfeylers
des Bamberger Doms.*

„Und wenn wir das Tor des Domes zu Bamberg öffnen würden und hineinschauen könnten in den heiligen Raum, dann würde uns das Antlitz des Reiters entgegenschauen, der dort auf dem Pferd sitzt. Es ist kein katholisches, kein protestantisches Gesicht, es ist das Antlitz des deutschen Menschen im Kampfe gegen Rassen und Stände für ein einiges deutsches Reich. Wir verstehen die Zeichen dieser Zeit, wir verstehen sie, weil wir zutiefst in unserem Herzen unsere Sendung begreifen und unsere Sendung erfüllen.“¹⁶

Der ganzheitliche Charakter der deutschen Kunst lag nach Ansicht von Pinder darin, dass sie nicht frei sein, sondern dienen wollte und darin sei auch ihre Zukunft begründet (Oexle 1996, S. 157). Der Missbrauch der

15 Zur nationalsozialistischen Aneignung dieses Kunstwerkes vgl. Hinz, Berthold: Der Bamberger Reiter. In: Warnke, Martin (Hrsg.): Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Gütersloh 1970, S. 26-47.

16 Bamberger Volksblatt vom 11. Sept. 1937 in: Fuchs Marga (Hrsg.): „Ihr habt Euer Leben dem Führer geweiht!“ Darstellungen und Quellen zur Geschichte Bamberg 2. Bamberg 1989.

mittelalterlichen Geschichte äußerte sich in konkreten symbolischen Handlungen. Ein Beispiel für die symbolische Politik der Mittelalterbeschwörungen im Nationalsozialismus bilden die Reichskleinodien.¹⁷ Der Anschluss Österreichs im März 1938 machte die Rückführung der Reichskleinodien nach Nürnberg möglich, von wo aus sie nach dem Verlust der Nürnberger Reichsherrlichkeit gegen Ende des Heiligen Römischen Reiches 1796 nach Wien verbracht worden waren. Der Direktor des Germanischen Nationalmuseums begründete diesen Auftrag mit folgenden Worten:

„Am politischen Wallfahrtsort des Dritten Reiches würden die uralten Reichskleinodien von vielen großdeutschen Träumen über Jahrhunderte gehen und dadurch den historischen Sinn des neuen Großdeutschen Reiches augenfällig machen.“¹⁸

Nicht als Glanzstücke des Museums, sondern als Symbol eigener Großmachtansprüche sollten nach dem Willen Hitlers die Reichskleinodien im Jahr 1938 kurz vor Beginn des Reichsparteitages nach Nürnberg gebracht werden. Sie sollten nicht im Germanischen Nationalmuseum, sondern zunächst für ein Jahr in der Meistersingerkirche ausgestellt werden, um später für immer in der noch im Bau befindlichen Kongresshalle auf dem Parteitagsgelände präsentiert zu werden.¹⁹ Die hohe Wertschät-

17 Die Reichskleinodien waren im Heiligen Römischen Reich und anderen Ländern die symbolischen Schmuckstücke bei der Krönung der Herrscher und zugleich Attribute der Königsherrschaft. Im Heiligen Römischen Reich gehörten dazu erstens die Reichsinsignien im engeren Sinn mit Krone, Reichsschwert und -zepter, Reichsapfel als Weltkugel mit Kreuz, zweitens das Krönungsornat, Handschuhe und das Reichsevangeliar und drittens die Reichsheiligtümer mit der Heiligen Lanze, Schwerter u.a.. Die Reichskleinodien, auch Reichsinsignien im weiteren Sinn genannt, wurden zunächst auf Reichsburgern und Pfalzen verwahrt, 1424 bis 1796 und 1938 bis 1946 in Nürnberg, seit 1800 beziehungsweise 1813 (außer 1938 bis 1946) in Wien in der Hofburg, Schatzkammer des Kunsthistorischen Museums. Vgl. Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2004.

18 Museumsdirektor Heinrich Kohlhausen zitiert in Kramp 2000, S. 835.

19 Der Vormarsch der Alliierten zwang dazu, die kostbaren Stücke der Macht in Kisten und später in Kupferbehälter verpackt in die Bunker unter der Kaiserburg zu bringen. Dort wurden sie im August 1945 von der amerikanischen Besatzungsmacht geborgen und im Januar 1946 nach Wien zurückgeführt. Heute ist der Nürnberger Kunstbunker, der sich 24 Meter unter der Erde befindet, ein Museum ohne museale Exponate. Historische

zung der Symbolträchtigkeit der Reichskleinodien zeigte sich zum Beispiel auch daran, dass sich bei der Eröffnung des Reichsparteitages im Jahr 1934 im Nürnberger Rathaussaal auf dem Podium eine Vitrine mit den Aachener Nachbildungen der Reichskleinodien sowie der Nürnberger Reliquienschrein befand (Kramp 2000, S. 829).

Die Nachkriegszeit war gekennzeichnet durch ein völliges Desinteresse an der Geschichte. Die bundesrepublikanische Identität gewann Inhalt und Profil kaum aus der Historie, sondern vielmehr aus den wirtschaftlichen Leistungen ihrer Gegenwart. Das öffentliche Bewusstsein verlor die deutsche Vergangenheit und insbesondere die mittelalterliche Geschichte aus den Augen. Für Althoff ist es bis heute interessant und zugleich rätselhaft, dass sich mitten in dieser Abstinenz ein neues Interesse am Mittelalter bemerkbar machte, welches allerdings nicht unter dem Stichwort der nationalen Identität zu fassen war (Althoff 1992, S. 5). Eine erste massive Manifestation des Mittelalterinteresses zeigte sich an der Staufer-Ausstellung im Jahr 1977.²⁰ Dieses Interesse konnte auch bald bei vergleichbaren Ausstellungen beobachtet werden. Der Grund für die Begeisterung der Besucher für das Mittelalter liegt jedoch nicht primär darin, „[...] Bausteine für ihre nationale oder regionale Identität [...]“ zu suchen. Nach Ansicht von Althoff liegt dies hauptsächlich an der Andersartigkeit der Epoche.

„Das Mittelalter scheint seinen Reiz heute in erster Linie durch ästhetisch sehr eindrucksvolle Exponate zu gewinnen, die von einem als frappierend anders empfundenen Zeitalter Zeugnis geben. An Erbe, Vermächtnis oder gar Auftrag denkt man in solchen Situationen nicht mehr.“ (Althoff 1992, S. 5)

Die Art der gegenwärtigen Rezeption des Mittelalters zeigt eine große Spannbreite. Neben kommerziellen Formen, die sich wie zu Beginn des Kapitels erwähnt in der großen Anzahl von mittelalterlichen Events äußert, entwickelte sich zeitgleich eine spezielle mittelalterliche Szene, die in akribischer Ernsthaftigkeit ihrem Hobby nachgeht. Dem Erreichen einer möglichst hohen Authentizität des Nachgelebten wird dabei ein sehr hoher Stellenwert eingeräumt.

Schwarzweißfotos zeigen den Bunker mit den dort verwahrten kostbaren Exponaten.

20 Aus Anlass des 25jährigen Bestehens des Bundeslandes Baden-Württemberg fand auf Initiative der Landesregierung die Ausstellung „Die Zeit der Staufer“ vom 26.03.–05.06.77 im Stuttgarter Alten Schloss statt.

„[...] die gleichsam fetischhafte Beschäftigung mit Material und Vorlage läßt das Hobby zum zweiten, für manchen zum wahren Beruf werden. Die Nostalgie des Handwerks feiert dabei Hochkonjunktur, nichts ist maschinell hergestellt, alles dafür Handarbeit in bester deutscher Gründlichkeit.“²¹

Eine populäre Form der Vermittlungsarbeit mit wissenschaftlichem Anspruch bildet jedoch die angewandte Archäologie, die Erkenntnisse mit museumspädagogischen Methoden über das eigene Tun vermittelt. Ausgehend von fächerübergreifenden Untersuchungen in Zusammenarbeit mit den Naturwissenschaften werden alte, vergessene Techniken wieder entdeckt und durch Fachleute aufbereitet weitergegeben.²²

Geschichtsbilder werden außerdem wesentlich durch die Breitenwirkung von Fernseh- und Kinofilmen konstituiert. Mittelalterfilme bilden jedoch keine eigenständige Gattung, sondern das mittelalterliche Kolorit spielt in verschiedenen Gattungen wie dem biographischen Film, den historischen Themenfilmen oder dem Abenteuerfilm eine Rolle.²³ Als Kulisse oder Inhalt von Filmen besteht die Möglichkeiten zur Vermittlung von historischen Fakten und ihrer Deutung. Dabei besitzen die filmischen Vorstellungen häufig stereotypen Charakter, indem sie auf Allgemeinwissen zurückgreifen und dieses wiederum bestätigen.²⁴ Dieses Genre der Historienfilme stellt ein eigenes Forschungsfeld dar, auf das

21 Meißner, Joachim: Indianer gegen Hunnen, Freizeitstämme auf dem Kriegspfad. In: Kemper 2001, S. 112.

22 Als Zusammenschluss von Archäologen, Handwerkern, Pädagogen, Biologen, Medienexperten und anderen Fachleuten praktiziert zum Beispiel das Büro für angewandte Archäologie AGIL eine ernsthafte Auseinandersetzung mit handwerklichen Techniken vergangener Zeiten. AGIL entstand aus der Praxisarbeit beim Aufbau von Museen und archäologischen Sonderausstellungen. Das Angebot für öffentliche und private Auftraggeber spannt sich von archäologischen Funktionsrepliken über museumspädagogische Schulprogramme, Kreativkurse in alten Handwerkstechniken, Erfahrungsurlaub bis hin zu Aktionspräsentationen und ganzen Projektentwicklungen mit praktischer Umsetzung. Vgl. <http://www.agil-online.de> (letzter Zugriff: 15.10.04).

23 Timmer, Jan: Bericht über die Tagung „Antike und Mittelalter im Film“. <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=282> (letzter Zugriff: 25.10.04).

24 Diesem Umstand Rechnung tragend wurde am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld die Tagung „Antike und Mittelalter im Film“ vom 17.07.–19.07.03 veranstaltet, die sich intensiv mit einem interdisziplinären Zugang zu diesem Thema beschäftigte.

ich im Rahmen der Studie nicht näher eingehen kann. Als weitere populäre Form der Mittelalterrezeption konzentriere ich mich auf die Betrachtung von kommerziellen Erlebniswelten.

Mittelalter in zeitgenössischen, kommerziellen Präsentationen

Es sind hauptsächlich Ausschnitte aus der spätmittelalterlichen Welt, die in verschiedenartiger Weise Bilder für mittelalterliche Szenarien liefern. Manchmal weisen diese horrorartige Züge auf, meist jedoch spiegelt sich darin die Sehnsucht nach einer noch nicht technisierten Natur ohne Kernkraftenergie oder Kunstdünger wider. Mittelalter gilt als Synonym für alles nicht Moderne: keine Elektrizität, kein Auto, keine Eisenbahn oder Zentralheizung. Die Einordnung der mittelalterlichen Zeit bleibt vage. Mit Mittelalter wird weniger auf ein konkretes Zeitalter verwiesen, sondern auf eine Lebensform (Fuhrmann 2000, S. 263).

In der kommerziellen Umsetzung lassen sich Formen unterschiedlicher Intensität der mittelalterlichen Thematisierung aufzeigen. Im Folgenden treffe ich zwei Unterscheidungen: In der ersten Form konzentrieren sich alle Aktionen auf das mittelalterliche Thema mit dem Ziel einer möglichst perfekten Inszenierung dieser vergangenen Welt. In der zweiten Art wird das Thema Mittelalter auf seine kulissenhafte Funktion mit der Absicht reduziert, positiv aufgeladene Bilder zu stimulieren. Dabei werden stereotype, bisweilen auch phantasievolle Bilder entworfen, die wiederum unvermittelt neben anderen Attraktionen stehen. Sie dienen auch dazu, für andere Zwecke, zum Beispiel den Verkauf von Spielsachen, Interesse zu wecken.

Die Fokussierung auf das Thema Mittelalter bildet das Kennzeichen der ersten Form der Rezeption des Mittelalters. Dabei wird auf allen Ebenen in phantasievoller Ausgestaltung das mittelalterliche Thema dekliniert. Als Beispiel dafür ziehe ich das Ritterturnier in Kaltenberg heran, welches sich innerhalb der vergangenen 25 Jahre zu einem der größten mittelalterlichen Spektakel entwickelte.²⁵ Während drei Wochenen-

25 Auf Initiative des Schlossherren Luitpold Prinz von Bayern fand im Jahr 1980 das erste Ritterturnier in Kaltenberg, Kreis Landsberg am Lech in Bayern, statt. Seitdem lockt es jährlich mehr als 100.000 Besucher an. Eine ausführliche Beschreibung siehe: König, Stefan/Ernszt, Peter: Das Kaltenberger Ritterturnier. München, 2004. www.ritterturnier.de (letzter Zugriff: 20.10.04).

den im Juli verwandelt sich das Schlossareal in eine Bühne für mittelalterliche Szenerie. Mehr als tausende von Mitwirkenden lassen diese Veranstaltung jährlich zu einem Großereignis der Region werden. Als „Schlaraffenland für alle Sinne“²⁶ lädt das Ritterturnier ein „zum Schauen und Staunen, zum Schlemmen und Schwärmen“²⁷.

„Da sind die Barbaren in ihrem barbarischen Lager, finstere und zugleich gesellige Gestalten. Oder die Rittergruppe *Canis Cornutus*, die gefahrvoll und elegant zugleich den Schwertkampf demonstriert. Da ist das neue Orientalenlager mit dem Flair des Morgenlandes, mit einem geradezu hypnotisierenden Märchenerzähler, mit Kamelen und Geschichten und Bildern aus 1001 Nacht. [...], die Spielleute mit ihren Instrumenten, die spontanen Komödianten mitten im Volk, da sind Raubritter und edle Ritter, Herzöge und Bettler, Musikanten und Moriskentänzer.“ (Wüst 2003, S. 22)

Eine wichtige Attraktion bildet der mittelalterliche Markt (siehe Abb. 17). Die Besucher können zahlreiche Handwerker wie Schneider, Kürschner, Drechsler oder Klöpplerinnen bei ihrer Arbeit beobachten. Sie sehen zum Beispiel, wie eine Buchmalerin filigran Blätter und Seiten illustriert (siehe Abb. 18), ein Schuster aus Leder Schuhe fertigt, oder alte, zum Teil heute unbekannte Musikinstrumente gefertigt werden. Auch dem Schmied kann bei der schweren Arbeit in seiner Werkstatt über die Schulter geblickt werden. Zum Markt gehören ebenso die kulinarischen Angebote. Gleichsam an jeder Ecke können die Besucher die verschiedensten „Schmeckereien und Leckereien“ probieren. Einen weiteren elementaren Erlebnisfaktor bilden „die Magie“ und „der Zauber des mittelalterlichen Spiels“ (ebd.), dessen Bandbreite alle Sparten und Bereiche mit Musik und Minnesang, Tanz, Theater, Ritterkampf und vieles mehr integriert. Als ein Höhepunkt des Besuches gilt ein Besuch des Ritterturniers in der Arena. Ritterturniere an diesem Ort lassen sich weder durch Urkunden noch durch historische Funde belegen. Dennoch wurde im Jahr 1980, als das Kaltenberger Ritterturnier erstmals stattfand, darauf Wert gelegt, dies als Fortführung einer großen Tradition anzusehen (König 2004, S. 118). Selbst wenn bei Ritterturnieren in Kaltenberg heute keiner mehr sein Leben riskiert, so wollen die Veranstalter dennoch, dass es ähnlich intensiv und stimmungsvoll wird, so „dass es

26 Wüst, Rainer: Mittendrin im mittelalterlichen Markt zu Kaltenberg. Altes Handwerk, sinnenfrohes Spektakel, kulinarische Köstlichkeiten und köstliches Kaltenberger Bier. In: Begleitprogramm: Kaltenberger Ritterturnier 2003, St. Ottilien 2003, S. 22.

27 Begleitprogramm Kaltenberger Ritterturnier 2003, S. 5.

auch im Mittelalter hätte stattfinden und sein Publikum begeistern können“ (ebd.).

Ein wesentlicher Aspekt der gegenwärtigen Begeisterung für das Mittelalter ist wohl darauf zurückzuführen, dass es genau das bietet, was Marketingfachleute für Erlebniswelten gegenwärtig fordern, nämlich „eine Kontrastwelt mit Paradiescharakter“²⁸ mit der Möglichkeit den Alltag für wenige Stunden zu vergessen.

„Nicht planen, nicht zielen, sich einfach treiben lassen. Eintreten ins verheißene Mittelalter, so bald das große Tor sich öffnet. Und dann immer den Augen, den Ohren und der Nase nach. Schon ist man mittendrin im Markttreiben, und man ist es nicht als staunender Zaungast, sondern man gehört dazu, ist plötzlich mittelalterlicher Mensch auf mittelalterlichem Markt, ist in der Zeit zurück versetzt um Jahrhunderte und fühlt sich anders, besser als zuvor.“ (Wüst 2003, S. 20)

Der Mythos von Ursprünglichkeit und Idyll wird auch heute noch dem Mittelalter zugeschrieben. Die positiven, nostalgisch verklärenden Projektionen in dem Sinne „Zurück ins Mittelalter: Wo die Guten siegen“ stehen dabei im Vordergrund, wie sich auch durch andere Beispiele belegen lässt.²⁹ So wird zum Beispiel auf dem Rügener Bodden seit 1993 jeden Sommer auf einer Naturbühne das sagenumwobene Schicksal vom Robin Hood der Meere aufgeführt. Die verschiedenen Episoden weisen eine Gemeinsamkeit auf: Den Reichen wird genommen und den Armen wird gegeben. Die Hoffnung auf den Sieg der Guten wird in diesen Geschichten immer erfüllt. Eine klare Unterscheidung von Gut und Böse betrachtet Faget³⁰ als Erfolgsgarantie. Auch bei den jährlichen Ritterturnieren in Kaltenberg werden die Mächte des Bösen oder die Herren der Finsternis immer von den guten Mächten und Rittern besiegt. Das Mittelalter eignet sich auch als Projektionsfläche weiterer Sehnsüchte: Die Ständeordnung wies jedem seinen Platz in der Gesellschaft zu und bot einen überschaubaren Rahmen das alltäglichen Lebens. Hobby-Ritter wohnen in historisch rekonstruierten Behausungen zusammen, kochen über einem offenen Feuer und führen einem lebendigem Museum ver-

28 Vgl. Kagelmann 1998, S. 78. Mit diesem Ausspruch verweist Kagelmann auf eines der wichtigsten Kriterien von Erlebniswelten, siehe auch Kapitel 4, S.172.

29 Klot, Kristina von: Zurück ins Mittelalter: Wo die Guten siegen. In: mobil (2003) Heft 6, S. 72ff.

30 Johannes Faget ist Geschäftsführer des Veranstalters „Fogelvrey“. Dieser organisiert circa 30 Mittelaltermärkte im Jahr.

gleichbar vor, wie Brot gebacken, Kettenhemden geknüpft, getöpft oder geschmiedet wurde. Es ist wie ein Fenster zu einer Zeit, in der man den Sinn seiner Hände Arbeit noch verstehen, begreifen konnte. Begreifen wie die Waren, die hier feilgeboten werden.“ (Wüst 2003, S. 20)

Als Beispiele für die Reduzierung des Themas Mittelalter auf Kulisse und Fassade beziehe ich mich auf den Erlebnispark Schloss Thurn³¹, das LEGOLAND Deutschland³² sowie das PlayCastle³³. Die Liste der möglichen Beispiele ließe sich erweitern.³⁴ Im Hinblick auf die Funktionalisierung des mittelalterlichen Sujets weisen die Themenwelten ähnliche Strukturen auf. Nicht ein historischer, konkreter Bezugspunkt bildet den Ausgangspunkt, sondern märchenhafte, nostalgisch verklärte Mittelalter-Imaginationen sollen assoziiert werden. Fuhrmann bezeichnet dies als „freischwebendes, geldbringendes Mittelalter mit Bilderbuch- und Amüsiercharakter“ (Fuhrmann 2000, S. 264).

Ein markantes Merkmal der Erlebniswelten besteht darin, emotional aufgeladene Bilder wachzurufen und diese gleichzeitig auf typische, einprägsame Ikonen zu reduzieren. Eine dieser oft zitierten Ikonen bildet das Motiv der Burg. Wenige mittelalterliche Objekte vermitteln gegenwärtig den Eindruck von Naturnähe und Abenteuer besser als Burgen. Dieses Klischee wurde bereits in den hochmittelalterlichen Ritterepen

31 Der Erlebnispark Schloss Thurn zwischen Nürnberg und Bamberg wurde im Jahr 1975 eröffnet. Graf Hannfried von Bentzel-Sturmfeder Horneck hat den großzügig angelegten Schlosspark in einen Erlebnispark umgestaltet und somit für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Siehe auch: <http://www.schloss-thurn.de> (letzter Zugriff: 12.12.01).

32 LEGOLAND Deutschland eröffnete am 17. Mai 2002 im bayerischen Günzburg. In den ersten beiden Jahren besuchten über 2,6 Millionen Gäste den weltweit vierten Themenpark der LEGO Company. Siehe auch: <http://www.legoland.de> (letzter Zugriff: 08.11.04).

33 Das PlayCastle in Seefeld/Tirol in Österreich eröffnete am Mai 1999. Nach nur siebzehn Monaten Betriebszeit war dieses Projekt gescheitert. Vgl. Rösch, Stefan: Zerplatze Träume, zerstörte Illusionen: Das Scheitern von Freizeitgroßprojekten. Eine Analyse von möglichen Fehlerquellen in der Projektentwicklung und im Betrieb von Freizeitgroßprojekten am Beispiel des PlayCastle in Seefeld/Tirol. In: Schmude, Jürgen (Hrsg.): Tegermseer Tourismus Tage 2002. Regensburg 2003, S. 125ff.

34 Im Europapark Rust kann der Besucher in einem mittelalterlichen Castillo nächtigen. In Las Vegas erinnert das Hotel Excalibur mit seinen zahllosen Türmen in simplen Primärfarben an die Tradition von Disneylands Schneewittschloss.

erfolgreich instrumentalisiert und vor allem im 19. Jahrhundert durch die Ritterromantik einer breiten Öffentlichkeit dauerhaft als das *wahre Mittelalter* erschlossen.³⁵ In dem Vorstellungsbild zur Burg bündeln sich die auf das Mittelalter projizierten Sehnsüchte. Insofern verzichtet kaum ein Themenpark auf diese Symbolik. Bereits beim Betreten dieser Orte besteht das Anliegen darin, die Besucher positiv zu stimulieren. Bei allen drei genannten Beispielen wird der Besucher im Eingangsbereich mit dem Motiv einer Burg konfrontiert. Den Schlosspark Thurn betreten die Besucher durch ein stilisiertes Burgtor mit Blick auf Burgmauer und Turm (siehe Abb. 19). Auch der Eingangsbereich zum LEGOLAND stellt Burg-Assoziationen her. Obgleich dies in einer phantasievollen, bunten LEGOLAND-Optik geschieht, bleibt dennoch die Burgidee offensichtlich (siehe Abb. 20). Im PlayCastle wurde der ankommende Besucher am Parkplatz und auf dem Weg zum Burggraben von mittelalterlichen Geräuschen begleitet. Beim Betreten des Schlosses über eine Zugbrücke begrüßte ein „Ritter Merlot“ die ankommenden Besucher. In der ersten Zone ging es laut Morasch³⁶ darum, die Kunden mental in die gute alte Zeit zurückzuführen. In der Küche des Wehrturms gab es eine bemüht originalgetreue Ausstattung einer mittelalterlichen Landsknechtküche. Essensgerüche sollten den realen Eindruck verstärken.

„Der Mischung aus Abenteuer, guter, alter Zeit und einem realen, greifbaren Erleben kommt hier ein hoher Stellenwert zu. [...] Die historische Realitäts-treue der Kulissenbauer vermittelt dem Kunden einen dermaßen hohen Wirklichkeitsbezug, daß er den Unterschied zwischen echt und unecht nicht erkennen kann.“³⁷

Themenparks sind in sich abgeschlossene, großflächige Bereiche, die ihr Angebot in Form von Geschichten verkaufen. In der klassischen Form werden verschiedene Geschichten nebeneinander erzählt, die jeweils manchmal bis ins kleinste Detail entwickelt und in einem überschauba-

35 Daim, Falko/Kühtreiber, Thomas: *Sein & Sinn, Burg & Mensch*. St. Pölten 2001, S. 414ff.

36 Ludwig Morasch entwickelte das PlayCastle Projekt. Der gebürtige Österreicher, der seit 20 Jahren in den USA lebt, gilt als Begründer der europäischen Erlebnisastronomie. Weitere Projekte von ihm sind Infotainmentkonzepte wie „Krystall-Palast“, „FunDome“ oder „Movietainment“. Vgl. Steinecke 2000, S. 237

37 Morasch, Ludwig: *PlayCastle: Europas erstes Infotainment Center – eine entgrenzte Freizeitwelt*. In: Steinecke 2000, S. 229.

ren Rahmen angeboten werden. Die Organisation einer Gesamtanlage basiert meist auf dem Prinzip der Montage von verschiedenen Sequenzen.³⁸ Diese inselhafte Aneinanderreihung verschiedenster Attraktionen lässt sich auch bei den genannten Erlebniswelten beobachten. Die mittelalterlichen Facetten in Form von Burg- und Ritteranspielen stehen neben weiteren Angeboten. Im Erlebnispark Thurn gibt es neben einem Ritterturnierplatz eine Westernstadt, einen historischen Märchenwald und noch weitere Offerten.

Auch im LEGOLAND ist das „Land der Ritter“ ein Angebot neben zahlreichen anderen Anreizen.³⁹ In „Merlins Zauberreich“ selbst lädt „die massive Ritterburg [...] zu einer Zeitreise ins Mittelalter ein.“⁴⁰ Die Königsburg mit dem großen Innenhof bildet das Wahrzeichen von „Knights’ Kingdom“⁴¹. Über eine Zugbrücke gelangt der Besucher in das Innere der Burg. Der Weg auf die Burg ist gleichzeitig der Ausgang zur Achterbahn, die als Themenbahn gestaltet ist. Ein Märchen vom mächtigen Zauberer Merlin und einem gefährlichen Feuerdrachen wird erzählt. Die Fahrt auf einem „grünen Glücksdrachen“ führt durch die Gemäcker der Bewohner vorbei an Rittern und Hofnarren und einem feuerspeienenden Drachen, die alle aus Legobausteinen geschaffen sind. Höhepunkt des Besuches ist eine schwindelerregende Fahrt: „8 Meter pro Sekunde schafft der Glücksdrache“ (ebd. S. 37). Darüber hinaus können sich die Kinder als Goldwäscher betätigen, in der „Schatzkammer“ alles Nötige

38 Um zu verhindern, dass die enge Nachbarschaft der verschiedenen Elemente allzu bunt zusammengewürfelt wirkt, wird als verbindendes Element die Außengestaltung meist erfahrenen Landschaftsarchitekten übertragen, die dann über die Gestaltung von Wegen und Blickachsen ein stimmiges Gesamtbild schaffen. Vgl. Bédarida, Marc: Euro Disney Park. In: ARCH+ – Zeitschrift für Architektur und Städtebau. 114/115. (1992) S. 93.

39 Darüber hinaus gibt es zum Beispiel noch folgende Themenbereiche: „Imaginationen“, „Land der Abenteurer“, „LEGO City“, „Miniland“ und „LEGO X-treme“. Siehe Parkübersicht des Jahres 2003.

40 Wißner, Bernd: Das große Buch von LEGOLAND Deutschland. Augsburg 2002, S. 34.

41 In einer aktualisierten Presseinformation wird das „Land der Ritter“ nun als „Knights’ Kingdom“ bezeichnet. Vgl. LEGOLAND Deutschland/Hintergrundinformation: Knights’ Kingdom: Eine Reise ins Mittelalter. <http://www.lego.com/legoland/deutschland/press/backgroundinfo.asp?locale=1031> (letzter Zugriff: 08.11.04).

für Ritter und Prinzessinnen einkaufen oder sich beim „Ritterschmaus“ verköstigen.



Abbildung 21: Blick auf „Knights' Kingdom“ im LEGOLAND Deutschland.

Das PlayCastle warb damit, nicht nur das „größte Kindererlebnis-schloss“, sondern auch „ein Spielwarengeschäft der neuen Generation“ zu sein (Morasch 2000, S. 223). Die einzelnen Infotainment-Bereiche waren in sieben verschiedene Zonen eingeteilt. Von der mittelalterlichen Welt führte diese über die Kinder-Spielwelten in ein Restaurant mit einem Shop und Merchandising Angeboten zu virtuellen Spielzonen und einem „FunDome“.

„Das Knistern des offenen Kamins, der König auf seinem Thron, die Ritterrüstungen, Waffen, Fresken und Fahnen entführen den Besucher endgültig in das Mittelalter – bis plötzlich ein Roboter aus dem Weltall herangerollt kommt und den Besucher begrüßt.“ (ebd., S. 230)

Zu den erklärten Zielen der Veranstalter zählt es, die Ideen so „authentisch wie nur möglich“ umzusetzen (König 2004, S. 24). Dies lässt sich an den Werbeprospekten ablesen, in denen wiederholt auf die original-

getreue Ausstattung der Kulissen und Dekorationen verwiesen wird⁴² „Ein mittelalterlicher Markt war ziemlich genauso, wie man ihn heutzutage in Kaltenberg erleben, sehen, riechen, schmecken kann. Ein geradezu unüberschaubares Theatrum der Lebenslust.“ (Wüst 2003, S. 18)

Dies hindert jedoch nicht daran, bei Bedarf phantasievolle Ergänzungen zu integrieren. Diese Diskrepanz zwischen einerseits angestrebter Authentizität und andererseits jedoch freier Umsetzung lässt sich damit rechtfertigen, dass es einem eindrucksvollen Gesamtambiente dienlich ist. Der offensichtliche Widerspruch zwischen der im Prospekt beworbenen mittelalterlichen Authentizität und der gleichzeitigen Akzeptanz zeitgenössischer, phantasievoller Interpretationen spielt keine Rolle.⁴³

Die Themenparks wollen Unterhaltung und Spaß bieten, sie sind nicht primär auf Lernen oder Bildung angelegt.⁴⁴ Im Vordergrund steht die lustvolle Komponente des Erlebens. Die soziale Komponente des Gemeinschaftserlebnisses sowie die sinnlich-haptischen Erfahrungen lassen einen Besuch im Normalfall zu einer schönen Erinnerung werden. Dennoch ist aus gesellschaftspolitischer wie pädagogischer Sicht äußerst kritisch zu sehen, dass von privatwirtschaftlichen Unternehmen dabei die

42 Auch auf der Homepage des Erlebnisparks Schloss Thurn wird darauf verwiesen: „Originalgetreue Kulissen und Dekorationen versetzen den Zuschauer in die Zeit des Mittelalters“. Vgl.: http://www.schloß-thurn.de/um_liveschows.html (letzter Zugriff: 12.12.01).

43 Deutlich zeigt sich dies zum Beispiel auch an der Beschreibung der Musikgruppe „Corvus Corax“. Die international renommierte Kultgruppe des Mittelalters interpretiert auf zeitgemäße Art mittelalterliche Melodien mit Trommeln, Dudelsäcken und Schalmeien. Dabei entsteht eine Mixtur aus rockigen Rhythmen und mittelalterlichen Fragmenten.

44 Wobei eingeschränkt angemerkt sei, dass auch Erlebniswelten mittlerweile mit ihren Lernpotentialen werben und dies als innovatives Qualitätsmerkmal definieren. Wissen und Inhalte spielerisch vermitteln, ist dabei Anspruch und Programm. Hierin wird eine Möglichkeit gesehen, zusätzliche Besuchergruppen zu gewinnen oder auch eine frühzeitig Kundenbindung zu forcieren. LEGOLAND Deutschland bot zum Beispiel während der Sommersaison 2004 ein speziell für Schüler entwickeltes Schulprogramm an. Das Programm wurde im Hinblick auf konkrete Lernziele im Lehrplan entwickelt, so dass die Lehrkraft dies als Baustein für ihren Unterricht integrieren konnte. Vgl. LEGOLAND Deutschland: Gruppenbroschüre 2004, S. 6-9. Siehe auch: Nahrstedt, Wolfgang/Brinkmann, Dieter u.a.: Lernen in Erlebniswelten – Perspektiven für Politik, Management und Wissenschaft, Bielefeld 2002.

historischen Mythen genutzt werden, um diese für ihre Zwecke zu vermarkten.

Der historische Erkenntnisgewinn bleibt bei Besuchen dieser Erlebniswelten jedoch gering. Das sinnenreiche Eintauchen in die vergangene Welt bildet ein zentrales Motiv. Nostalgische Mittelalterprojektionen werden entworfen und damit naive Geschichtsbilder gefördert. Doch gerade das Wissen über die Konstrukthaftigkeit der Deutung von Geschichte bildet ein wesentliches Element eines reflektierten Geschichtsbewusstseins.⁴⁵

5.2 Bildungstheoretische Überlegungen

Die Frage der Selektion des Stoffes mittelalterlicher Themen sowie auch deren Wertung zählt zu den kontrovers diskutierten Gegenständen innerhalb der Fachwissenschaft (Fuhrmann 2000, S. 277). Die Erörterungen konzentrieren sich auf Aspekte, die sich aus einer gegenwartsbezogenen Perspektive ergeben und auch Mittelalterprojektionen ins Blickfeld nehmen. Aus den vorangegangenen Überlegungen lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass generell Vorstellungen über das Mittelalter existieren, diese jedoch von einem zwiespältigen Bild, das die Moderne vom Mittelalter geschaffen hat, geprägt sind. Hinzu kommt ein phantastisches Mittelalter, welches durch die Science-Fiction-Szene und Filmbranche geprägt wird.⁴⁶ In mittelalterlicher Aufmachung mit Schwert und Keule kämpfen dabei beispielsweise menschenähnliche Wesen in Phantasiewelten⁴⁷ „[...] Tolkiens, Herr der Ringe für Analphabeten, mit Gnomen

45 Zum Thema Geschichtsbewusstsein und Geschichtsbilder siehe Kapitel 2.1: Geschichtsbewusstsein.

46 Auch bei Computerspielen wird zum Beispiel auf mittelalterliche Kulisse und Attribute zurückgegriffen. Kehr, Wolfgang: Zweimal „Diablo“? Gewalt und Schrecken in der romanischen Portalplastik der Kathedrale Saint-Lazare in Autun (Burgund). In: Kirschenmann, Johannes (Hrsg.): Ikonologie und Didaktik: Begegnungen zwischen Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik. Weimar, 1999, S. 37ff.

47 Die Bücher von John Ronald Tolkien (1892-1973) haben eine begeisterte Fangemeinde mit Millionen von Lesern und eigenen Clubs, in der die mysteriöse Welt der „Hobbits“ und des „Herren der Ringe“ beschworen wird. In Nachbarschaft zu diesem Kult einer imaginierten Welt bewegen sich Filmerfolge wie „Excalibur“, dessen Stoff der Artussage entnommen ist. Mit großem Erfolg sind in der vergangenen Zeit auch Motive

und Lindwürmern unter bleiernem Himmel: so düster und spinnert ist das Mittelalter nicht einmal in den darkest ages gewesen, [...].⁴⁸

Ein Aspekt, der die Auseinandersetzung mit der mittelalterlichen Geschichte zudem erschwert, ist der Sachverhalt der ideologischen Funktionalisierung des Mittelalters und mittelalterlichen Herrscher im Dienst des Nationalsozialismus. Die daraus erwachsende Hypothek verhindert seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges einen unbefangenen Blick auf die nationale Geschichte (Fuhrmann 2000, S. 265).

Um die unterschiedlichen Voraussetzungen für das Geschichtswissen und das Geschichtsverständnis zu begreifen, muss auch bedacht werden, wie zum Beispiel mittelalterliche Geschichte im Schulunterricht behandelt wird. Stellvertretend sei der Lehrplan für das bayerische Gymnasium betrachtet.⁴⁹ Die über tausend Jahre währende Epoche des Mittelalters beschäftigt die Schüler vornehmlich in der siebten Klasse.⁵⁰ Das Jahr gliedert sich in mehrere Schwerpunktthemen. Zunächst wird die Grundlegung von Herrschafts- und Lebensformen des europäischen Mittelalters im Frankenreich betrachtet, dabei wird im Überblick die Entstehung und Ausbreitung des fränkischen Großreichs und das Herrschertum Karls des Großen besprochen. Die weltliche und geistliche Macht als bestimmende Strukturen mittelalterlicher Herrschaft bilden den zweiten Schwerpunkt. Im dritten Teil des Schuljahres erfolgt eine Betrachtung der Lebensformen und gesellschaftlichen Entwicklungen in der Aufbruchsepoche des Hochmittelalters. Erneut aufgegriffen wird dieses Zeitalter erst wieder in der 11. Klasse. In einem historischen Längsschnitt wird „Das Reich und Reichsidee in der Stauferzeit“ stellvertretend für das Mittelalter neben vier weiteren Epochen betrachtet. Auf-

aus der Merlin-Sage und aus dem Artus-Stoff mehrfach literarisch verwendet worden. Vgl. Fuhrmann 2000, S. 278.

48 Esch, Arnold: Beobachtungen zu Stand und Tendenzen der Mediävistik aus der Perspektive eines Auslandsinstituts. In: Oexle, Gerhard Otto (Hrsg.): *Stand und Perspektiven der Mittelalterforschung am Ende des 20. Jahrhunderts*. Göttingen 1996, S. 19.

49 Lehrplan für das bayerische Gymnasium (1990): <http://www.isb.bayern.de/bf.isbl/lps/gym.html> (letzter Zugriff: 21.11.02).

50 Auch in den bayerischen Realschulen sowie Hauptschulen steht die Epoche des Mittelalters in der 7. Klasse auf dem Lehrplan. Lehrplan für die Realschule siehe unter: <http://www.isb.bayern.de/rs/Lehrplan>, Lehrplan für die Hauptschule siehe unter: <http://km.bayern.de/index2.html>. (letzter Zugriff: 21.11.02).

grund der Realität eines beschränkten Kontingents an Stunden besteht die Notwendigkeit zu einer exemplarischen Auswahl. Im Vergleich zu neuzeitlichen Themen nimmt im Hinblick auf die Stundenzahl diese Epoche einen geringen Raum ein. Da dieses Thema hauptsächlich in der siebten Klasse behandelt wird, ist auch zu vermuten, dass das noch vorhandene Wissen in späteren Jahren weitgehend gering ist. Fuhrmann kritisiert, dass sich die Beschäftigung mit Geschichte zu sehr auf eine Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit konzentriert und kaum vor das 19. Jahrhundert zurückreicht, „zumal manche Schulpläne die Degradierung der Vergangenheit zur Vorgeschichte der Moderne förmlich anw[ei]sen“ (Fuhrmann 2000, S. 265). Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Epoche des Mittelalters zumindest im schulischen Lehrplan des Gymnasiums eine untergeordnete Bedeutung zukommt.

Es stellt sich also die Frage, welchen Erkenntnisgewinn die Menschen aus der Beschäftigung mit dem Mittelalter gewinnen können? Allein das Phänomen der Popularität und der massenhaften Begeisterung für das Mittelalter legt eine reflektierende Auseinandersetzung mit diesem Zeitraum nahe. Zunächst seien verschiedene Positionen von Mittelalterhistorikern vorgestellt, die diverse Aspekte schlaglichtartig beleuchten. Dies führt über diesen unmittelbar, pragmatischen Ansatz der Beschäftigung mit dem Mittelalter zu Fragen grundsätzlicher Art hinaus. Dabei geht es etwa um die Entstehung und Wirkung von Mythen für die Selbstvergewisserung und Legitimation bestimmter Gruppen und Institutionen. In den Blickpunkt gerät dabei die Frage der Rezeption der mittelalterlichen Geschichte in der Vergangenheit und deren Relevanz für die gegenwärtige Rezeption.

Die Aktualität des Mittelalters

Unter dem Schlagwort „Überall ist Mittelalter“⁵¹ wird der Sachverhalt beschrieben, dass gegenwärtige Siedlungs- und Verkehrsstrukturen Deutschlands und Europas zum größten Teil auf das Mittelalter zurückgehen. Die Ursprünge von historischen Ortskernen, Kirchen, Klöster, Burgen und Residenzen, Straßenzüge und Dorffluren liegen im Mittelalter. Die europäische Völkerwelt ist in der Hauptsache ein Produkt des Mittelalters. Etwa vor tausend Jahren entstanden die Reiche und Völker der Deutschen und Franzosen, der Dänen, Polen und Ungarn, Spanier, Schweden und Russen. Die historisch verwurzelten, weit zurückreichenden Traditionen innerhalb der Identität der Völker können nach wie vor große Kraft entwickeln, wie die aktuelle Entwicklung auf dem Balkan zeigt. Völker sind keine naturgegebenen Gebilde, sondern historisch politische Größen. Weinfurter verweist darauf, dass eine Voraussetzung für das Überwinden von nationalen Grenzen und damit ein erfolgreicher Zusammenschluss in einer europäischen Union auch von einer guten Kenntnis der Nachbarn und deren Einstellungen und Befindlichkeiten abhängig ist. Europa kann demnach nicht als künstliche Neuschöpfung betrachtet werden, sondern wird auf seine Völker, Regionen und Kulturkreise Rücksicht nehmen müssen (Weinfurter 1999, S. 743).⁵²

Eine kritische Beschäftigung mit dem Mittelalter konfrontiert mit dem ganz Anderen. In seiner Fremdheit fordert diese Andersartigkeit im idealen Fall zur Auseinandersetzung heraus. Damit könnten die Maßstäbe der Gegenwart nach Ansicht von Fried relativiert werden.⁵³ Er stellt die Frage, ob damit soziale und politische Phantasie und Kreativität aktiviert werden könnten. Diese wären dann hilfreich zur Gestaltung der eigenen Gegenwart, indem beispielsweise Handlungs- und Denkmuster der damaligen Welt oder religiöser Fundamentalismen gesammelt und verglichen würden. Das Mittelalter kann zwar nicht als Ideenlieferant für

51 Fuhrmann zitiert in Weinfurter 1999, S. 742.

52 In der 27. Europaratsausstellung „Europas Mitte um 1000“ als deutsch-polnisches-slowakisch-tschechisch-ungarisches Projekt stand genau dieses Anliegen im Zentrum. Vor einem Jahrtausend formierten sich in der Mitte Europas jene Länder und Völker, die heute im dritten Jahrtausend nach neuer Einheit streben. Mit dem Beitritt Polens, Tschechiens und Ungarns zur Europäischen Union schließt sich symbolisch der Bogen einer tausendjährigen gemeinsamen Geschichte. Siehe Kapitel 5, Anm. 67.

53 Fried, Johannes: Die Aktualität des Mittelalters. Gegen die Überheblichkeit unserer Wissensgesellschaft. Stuttgart 2002, S. 23.

heute dienen, gleichwohl jedoch könnte es laut Fried als kollektiver Erfahrungsspeicher genutzt werden. Geschichte kann zwar keine allgemeingültigen Handlungsanweisungen geben, jedoch lassen sich aus der Geschichte erprobte Handlungsmuster ablesen, aus denen sich dann Orientierungswissen ableiten lässt (Fried 2002, S. 28).

Oexle fordert die Mediävisten auf, ihre Fragestellungen nicht nur auf das Mittelalter zu richten. In der öffentlichen, fachlichen und politischen Diskussion über die Rolle der Geschichte und über die unterschiedlichen Bedeutungen einzelner historischer Epochen wird Mediävistik nur dann relevant sein, wenn sie sich auch damit befasst, was das Mittelalter mit der Moderne zu tun hat, so zum Beispiel, welches die mittelalterlichen Bedingungen sind, in denen wir gegenwärtig leben (Oexle 1997, S. 364). Auch Fried betont die Notwendigkeit, die Vergangenheit im Hinblick auf gegenwärtige Fragestellungen zu analysieren und das Mittelalter für heutige Zeitfragen transparent zu machen. Zusätzlich zu den traditionellen Bereichen der Wissenschaft sollten sich die Historiker auch mit dem aktuellen Nutzen der Geschichtswissenschaft für die Gesellschaft befassen:

„Es verlangt von uns [...] einen Umgang mit der Historie, wie wir ihn heute gewöhnlich nicht praktizieren; einen, der heutigen und künftigen, der menschlichen Nutzen ins Auge faßte und die tiefreichenden Wurzeln sichtbar machte, mit denen die Gegenwart unausrottbar aus der Vergangenheit Nahrung saugt, Blüten treibt und Früchte trägt.“ (Fried 2002, S. 29)

In dieser Hinsicht eröffnet der Blick ins Mittelalter einen Ausblick über den Zusammenprall von Zivilisationen, wie er auch in unserer Gegenwart entscheidend zu werden verspricht. Ein solcher Zusammenstoß erfolgte in den mittleren Jahrhunderten mehrfach (ebd., S. 52). Die rohe Welt der Germanen und Slawen traf auf die Hochzivilisation des Mittelmeeres, das lateinische Abendland auf das orthodoxe Byzanz, die christliche Welt auf den Islam, der europäische Westen auf Vorder-, Mittel- und Ostasien. Die Beispiele weisen Unterschiede auf, seien sie sozialer, religiöser, kultureller Natur. Dennoch wiederholten sich manche Erfahrungen und sind heute noch relevant. Dauer und Wirkungen derartiger Konfrontations- und Aneignungsprozesse lassen sich erfassen, kulturelle Inkubationszeiten bemessen, die Geschwindigkeit von Assimilationsprozessen abschätzen sowie die Ergebnisse des Ausgleichs, das entstehende Neue und das Fortwirken des Alten, die Begründung des Erfolgs, die Wirkung von Handel und Religion, die umfassenden Folgen analysieren. Die Menschheit verfügt über einen ausgedehnten Erfah-

rungsschatz, „den sie jederzeit zu heben vermöchte und von dem sie – ohne Geschichte – dumpf ergeben zehrt“. (ebd., S. 53). Eine Analyse der Geschichte schult den Blick für gleichartige Prozesse in der Gegenwart.

Die gegenwartsbezogene Perspektive bietet sich auch als möglicher thematischer Ansatzpunkt für Ausstellungen an. Über diese Ebene können Anknüpfungspunkte zur Erfahrungswelt der Betrachter hergestellt werden.⁵⁴

Mittelalterbilder in der Rezeption

Neben aktuellen Fragestellungen besteht ein weiterer, wichtiger Aspekt in der Frage der Rezeption des Mittelalters. Dabei geht es um die Deutungen des Mittelalters, um die Bilder vom Mittelalter in der Moderne und um den konstitutiven Zusammenhang, der seit Beginn des 19. Jahrhunderts zwischen der Wahrnehmung der Moderne und der Deutung des Mittelalters besteht. Oexle betont, dass Fachwissenschaftler sich nicht nur für die historischen Geschehnisse interessieren sollten, sondern auch dafür, wie diese Ereignisse im Laufe der Zeit jeweils interpretiert wurden. Er fordert, dass die Erforschung der verschiedenen Betrachtungsweisen zu einem integralen Bestandteil der historischen Forschung werden sollte, weil die Vergangenheit die Folgezeiten nicht nur durch geschaffene konkrete Bedingungen mitbestimmt, sondern auch durch überlieferte Vorstellungen, die neben bewussten Traditionen in überlieferten Stereotypen, sogar im emotional verfärbten Wortschatz der gesprochenen Sprache zum Ausdruck kommen und Denkweisen bestimmen (Oexle 1996, S. 138).

Die Instrumentalisierung mittelalterlicher Geschichte und daraus abgeleiteter Sinnstiftungen zeigte sich am Gebrauch bzw. Missbrauch des Mittelalters für die deutsche Identitätsstiftung. Den mittelalterlichen Kaisern wurde das attestiert, was die Deutschen selbst erstreben wollten: Glanz, Größe und Macht. Die Deutschen als Vor- und Ordnungsmacht im Abendland, so lautete die Botschaft, die das Mittelalter dem 19. und 20. Jahrhundert in dessen Augen verkündete (Althoff 1992, S. 4). Die Popularität der mittelalterlichen Herrscher hing davon ab, wie energisch und erfolgreich diese sich dem angeblichen Verfall ihrer Macht entgegen

54 Diese Vorgehensweise entspricht auch der kommunikativen Dimension Handlungsorientierung, siehe Kapitel 3.2: Handlungsorientierung – Die Besucherinteressen und Erfahren mit allen Sinnen.

gestemmt oder ob sie ihn sogar schuldhaft beschleunigt hatten. Althoff sieht es als Aufgabe, derartige Geschichtsbilder nicht noch einmal als Mythen zu entlarven, sondern deutlich zu machen, was diese Sinnstiftungen bewirkten, nämlich dass sie neben anderen Faktoren die Deutschen mental dazu bereit gemacht haben, sich Macht, Glanz und Größe zurückzuerobern.

„Der sehnsüchtige Blick auf die Geschichte, besonders die mittelalterliche, der einstige Größe vorführte, um der Gegenwart einen Auftrag für die Zukunft zu vermitteln, schaffte ein Bewußtsein, das fraglos den Prozeß der Einigung forcierte, aber auch kriegerische Auseinandersetzungen rechtfertigte und beförderte, die bald eine bis dahin unbekannte Größenordnung annahmen und schließlich von einem nie dagewesenen Vernichtungswillen geprägt wurden.“ (Althoff 1992, S. 4)

Der Ottone Heinrich I. zählt zu den mittelalterlichen Herrschern, die von der nationalsozialistischen Propaganda trotz der bis heute sehr unsicheren Quellenlage als Vorreiter der Politik Hitlers dargestellt wurden. Anhand der Ausstellung „Auf den Spuren der Ottonen“ im Schlossmuseum Quedlinburg lässt sich exemplarisch zeigen, wie die Darstellung der Rezeptionsgeschichte in einer Ausstellung umgesetzt werden kann.⁵⁵ Die Präsentation umfasst insgesamt drei Kellergewölbe unter dem Quedlinburger Schloss.⁵⁶ In zwei Sälen wird die Entstehungsgeschichte des reichsunmittelbaren, freiweltlichen Damenstiftes dargestellt. Den thematisch roten Faden bildet die Memoria. Diese zeitgenössische Geisteshaltung stellte das Motiv dar, auf dem Quedlinburger Schlossberg nach dem Tod Heinrichs I. ein Damenstift errichten zu lassen. In diesen zwei Räumen werden die Kostbarkeiten des Museums gezeigt.

In dem dritten Tonnengewölbe wird das Erinnern auf die Neuzeit bzw. Zeitgeschichte erweitert. Damit erhält die Ausstellung ihre besondere Bedeutung. Unter dem Untertitel „Geschichte und Propaganda“ erfolgt die Thematisierung des Missbrauchs der mittelalterlichen Geschichte Quedlinburgs. Die Rezeptionsgeschichte Heinrich I. steht im Mittelpunkt. Chronologisch werden das 19. und 20. Jahrhundert mit besonderer Berücksichtigung der Zeit zwischen 1933 und 1945 thematisiert. Himmler ließ die Stiftskirche in Quedlinburg zu einer Kult- und

55 Mühldorfer-Vogt, Christian: „Auf den Spuren der Ottonen“ – Konzeptionelle Überlegungen zu einem musealen Projekt. (unveröffentlichtes Skript) Quedlinburg 2004.

56 Die Eröffnung der Ausstellung fand am 01.04.04 statt.

Weihestätte der SS umbauen. Der steinerne Sarkophag, der im Sommer 1937 angefertigt worden war, symbolisiert in dieser Abteilung zum Beispiel die pervertierte Geschichtsauffassung der Nationalsozialisten. Im Jahr 1937 hatte die Bestattung der für das Regime symbolträchtigen vermeintlichen Gebeine Heinrichs I. in einer Wiederbeisetzungsfest mit großem Pathos stattgefunden. In der Ausstellung dokumentieren hinter dem Sarkophag angebrachte Schrifttafeln sein Heben und Öffnen im Februar 1948 (siehe Abb. 22). Anstelle der bis heute nicht aufgefundenen Gebeine befanden sich darin Bretter. Die Fotos entlarven die demagogische Geschichtslüge und geben sie damit der Lächerlichkeit preis (ebd.).

„Ziel soll es sein, den Begriff der objektiven Geschichte zu hinterfragen. Die bewusste Instrumentalisierung oder besser gesagt, Verfälschung und Missbrauch von Geschichte muss insofern als besondere Zuspitzung dieses objektiven Geschichtsverständnisses verstanden werden.“⁵⁷

Die Ausstellung war während der Planung bis zur Eröffnung von heftigen Diskussionen begleitet. Der extreme politische Missbrauch wurde über Jahrzehnte verdrängt und verschwiegen. So konnte es passieren, dass Quedlinburg für einen Teil der rechtsextremen Szene zu einem symbolischen Ort wurde. Kritiker wollten die Episode auch weiterhin dem Vergessen überlassen und stellten generell in Frage, ob man dieses dunkle Kapitel deutscher Geschichte überhaupt thematisieren sollte. Auch wurde kritisch kommentiert, ob das Nebeneinander von mittelalterlicher Geschichte und Rezeptionsgeschichte zu vertreten sei (Mühdorfer-Vogt 2004, S. 2).

Diese Schwierigkeiten im Vorfeld weisen sowohl auf die Brisanz des Themas als auch auf die Notwendigkeit der Aufarbeitung hin. Ausstellungsmacher sehen sich mit unerwarteten Problemen konfrontiert.⁵⁸ Umso mehr fordert dies einen sensiblen Umgang und auch eindeutige Interpretation des Materials, um einer Fehlinterpretation entgegenzuwirken.

57 Mühdorfer-Vogt zitiert in einer Pressemitteilung der Stadt Quedlinburg 24/2004: Vom Mittelalter bis zur Rezeptionsgeschichte I. – Neue Ausstellung im Quedlinburger Schlossmuseum ab 2. April.

58 Von einem „diffusen Widerstand“ innerhalb der Stadt berichtet zum Beispiel Kranert. Kranert, Hendrik: Schlossmuseum Quedlinburg. Verdrängtes kommt ans Licht. Schau nimmt sich erstmals des Heinrich-Kultes der Nazis an – Gemeinde musste ihre Stiftskirche überlassen. In: Mitteldeutsche Zeitung vom 03.03.04.

Neben Schrifttafeln und Ausstellungsstücken unterstützen multimediale Elemente und originale Tondokumente die Gesamtpräsentation. Das Nebeneinander von mittelalterlicher Geschichte und neuzeitlicher Rezeptionsgeschichte wurde gestalterisch durch einen bewussten Bruch zwischen beiden Teilen markant abgetrennt. Der Mittelalterbereich wird von einem farbintensiven Design beherrscht, dagegen wird der Bereich „Geschichte und Propaganda“ von Grau- und Schwarztönen mit kaltem, gleißendem Licht geprägt (Mühdorfer-Vogt 2004, S.2). Zudem wird mit gestalterisch–rhetorischen Mitteln eindeutig interpretiert. Dies zeigt sich zum Beispiel an einem mit Stacheldraht umwickelten Kerzenständer, der im Eingangsbereich der Ausstellung liegt. Um das christliche Erscheinungsbild der Kirche zu brechen, ließ die SS im Jahr 1938 eigene Machtsymbole aufstellen, dazu gehörten jene übergroßen, speziell angefertigten Kerzenständer.⁵⁹

Die Rezeptionsgeschichte des 19. und 20. Jahrhundert wie auch die gegenwärtige Popularität des Mittelalters mit ihren phantasievollen Ausformungen bedeutet für Ausstellungsmacher eine spezielle Herausforderung. Gerade die Forderung nach hohen Besucherzahlen stellt Kuratoren und auch Gestalter vor die Aufgabe, Verführungsstrategien zu entwickeln und zu entwerfen, die ein Massenpublikum bewegen und begeistern können. Kritisch merkt hierzu der Designer Heller an, dass zwar Szenographen Konzepte nach wirtschaftlichen und vermarktungsrelevanten Vorgaben der Auftraggeber umsetzen, andererseits sich alle an dem Konzept Beteiligten der Verantwortung bewusst sein müssen, dass Inhalte und Zusammenhänge nicht willfährig als vordringliches Mittel zur Optimierung von Besucherzahlen eingesetzt werden sollen.⁶⁰

Aufgrund der Popularität des Mittelalters besteht jedoch die Gefahr, in musealen Präsentationen ähnliche Strategien anzuwenden, wie sie im kommerziellen Bereich erfolgreich wirken. Wie bei der Beschreibung der Erlebniswelten deutlich wurde, kommt einer möglichst hohen Authentizität des wahren Mittelalters ein hoher Stellenwert zu. Die Werbung mit dem Slogan, das wahre Mittelalter zu zeigen, und das Versprechen, einen realistischen Einblick in das Leben und Denken der Men-

59 Schneider, Jens: Des Königs nackte Bretter. Die Ausstellung „Auf den Spuren der Ottonen“ im Quedlinburger Schlosskeller. In: Süddeutsche Zeitung vom 04.05.04.

60 Heller, Andreas: Inszenierte Authentizität? – Die Grenzen von Design und Szenographie. In: Museumskunde 66. (2001) Heft 1 S. 34.

schen im Mittelalter zu erhalten, sind auch in Faltblättern von kulturhistorischen Ausstellungen zu finden:

„Wer kennt sie nicht, die tapferen Ritter in ihren glänzenden Rüstungen aus den Filmstudios Hollywoods!?! – Aber kaum einer weiß, in welcher Welt sie wirklich leben. Wir haben für Sie hunderte von Dokumenten ausgegraben und tausende von Scherben zusammengesetzt, im Ihnen das Mittelalter erlebbar zu machen. Gehen Sie mit uns auf Forschungsreise, entdecken Sie die Zeit des Mittelalters, so wie sie wirklich war.“⁶¹

Den Anspruch, das wahre Mittelalter zu zeigen, kann auch eine museale Ausstellung nicht einlösen. Statt klischeehaften Bildern entgegenzuwirken und Sensibilität für die Unterschiedlichkeit der Deutungen zu schaffen, mündet dies vergleichbar den mittelalterlichen Erlebniswelten in starre Geschichtsbilder. Historische Sachverhalte lassen sich an Ausstellungsobjekten zeigen, jedoch das Leben der Menschen im Mittelalter zu zeigen, ist nur in Andeutungen möglich.

„Die Leute gehen satt und warm an einem mickrigen, in die Ausstellung hingestellten Hüttchen mit einer Schüssel auf dem Tisch vorbei und schauen sich das an. Wie sich jedoch Hunger oder Kälte anfühlt, wissen sie deshalb nicht. Hier müsste man den Leuten sehr ausführlich Biographien erzählen und darauf hoffen, dass sie ein Minimum an Empathie haben, um dies nachfühlen zu können.“⁶²

Demgegenüber entwickelt sich in der Geschichtswissenschaft zunehmend ein Bewusstsein für die Relativität der Geschichtsüberlieferung und auch deren Deutungen. So wünscht sich Esch zum Beispiel eine Reflexion über die Quellenproblematik. Damit verweist Esch auf die Frage, wie sich historische Wirklichkeit in historischen Quellen überhaupt abbilden kann. Dies deutet auf das Problem der unterschiedlichen Überlieferungschancen von Quellengattungen und die daraus in der Rückschau kaum wahrnehmbare Verzerrung der Erkenntnis hin. Auch betrifft dies den Wandel von Erinnerungsweisen und des Zeitbewusstseins, der Wahrnehmung von Geschichte durch die Betroffenen (Esch 1996, S. 43).

61 Zitat aus dem Faltblatt zur Ausstellung „Faszination Mittelalter“ vom 04.05.–03.11.02 im OberhausMuseum Passau.

62 Interview mit Frau Dr. Brigitte Herrbach-Schmidt, Konservatorin für den Bereich Mittelalter, Skulptur, Textil am Badischen Landesmuseum in Karlsruhe, am 21. März 2002.

Fried weist ebenfalls auf die Quellenproblematik hin und stellt die Frage, wem überlieferte Werke zu verdanken sind.

„Mann oder Frau, Kleriker oder Kanonisse? Das 19. Jahrhundert hatte ausschließlich an Männer gedacht; das 20. Jahrhundert schrieb dieses maskuline Vorurteil fort. Doch gab es nicht in Quedlinburg gelehrte Frauen, inhaltsreiche Handschriften, Schulunterricht durch Nonnen? Thietmar von Merseburg wurde dort von seiner Tante erzogen und in die Geheimnisse der 'Artes' eingeführt.“⁶³

So ergibt sich auch für die Rezeption des Mittelalters in musealen Ausstellungen, vor allem in Abgrenzung zur Thematisierung in Erlebniswelten, die Forderung nach einem differenzierenden Kontext, in der es nicht um die Schaffung von vergangenen Welten geht. Statt geschlossenen Erzählungen in einer möglichst realitätsgetreuen Darstellung geht es um Offenheit der Interpretation, statt perfekten Traumwelten sollte die Konstruktivität der Geschichte im Vordergrund stehen.⁶⁴ Das Bedürfnis der Menschen nach schönen, skurrilen, nostalgischen oder auch phantasievollen Bildern wird umfassend von kommerziellen Anbietern bedient. Darüber hinaus obliegt es den Museen, die Vielschichtigkeit, Nuancen und auch Unwägbarkeiten der Überlieferung zu thematisieren.

5.3 Mittelalter in musealen Ausstellungen

Das Interesse an Ausstellungen zum Mittelalter wurde in den siebziger Jahren geweckt und dauert bis heute mit steigender Tendenz an. Als erster großer Erfolg gilt die Staufer-Ausstellung in Stuttgart im Jahr 1977.⁶⁵ Um die Jahrtausendwende konnte ein wahrer Boom von Ausstellungen zu mittelalterlichen Themen beobachtet werden. Das Spektrum der Themen war von umfassenden Epochenausstellungen hin zu regionalen Spezialthemen breit angelegt. Bei der großen Anzahl der Ausstellungen kann nur punktuell auf wenige Präsentationen verwiesen wer-

63 Fried, Johannes: Vom Zerfall der Geschichte zur Wiedervereinigung. Der Wandel der Interpretationsmuster. In: Oexle, 1996, S. 56.

64 Siehe Kapitel 4.3: Differenzierender Kontext: Akzentuierungen – Offenheit – Irritation.

65 Diese Ausstellung besuchten insgesamt 650.000 Besucher, damit zählt sie bis heute zu den best besuchten Ausstellungen der vergangenen drei Jahrzehnte. Siehe Kapitel 5, Anm. 20.

den. In zwei Europaratsausstellungen, die wohl zu den Mammutprojekten im Ausstellungsbetrieb zählen, stand die mittelalterliche Epoche im Zentrum. Dazu gehört zum einen die Ausstellung „Otto der Große – Magdeburg und Europa“. Sie beeindruckte durch eine große Anzahl von Goldschmiedekunst, Elfenbeinschnitzereien sowie spektakulären Leihgaben.⁶⁶ Bei der zweiten Ausstellung „Europas Mitte um 1000“ wirkten Wissenschaftler und Institutionen aus Deutschland, Polen, der Slowakei, Tschechien und Ungarn mit. Die mit über 3000 Exponaten bestückte Schau wurde an sechs verschiedenen Ausstellungsorten gezeigt.⁶⁷ In Karlsruhe gab es ebenfalls ein Kooperationsprojekt zwischen dem Badischen Landesmuseum sowie der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe unter dem gemeinsamen Titel „Spätmittelalter am Oberrhein“. In einer sich gegenseitig ergänzenden Perspektive widmete sich die Staatliche Kunsthalle dem Thema „Maler und Werkstätten 1450–1525“⁶⁸, demgegenüber befasste sich das Landesmuseum mit „Alltag, Handwerk und Handel 1350–1525“.⁶⁹ Außerdem entwickelte das Kindermuseum hierzu eine Begleitausstellung.⁷⁰ Auch über Deutschland hinaus erweckt das Mittelalter Interesse. Zum Beispiel näherte sich das Victoria and Albert Museum in London unter dem prägnanten Titel „Gothic“ mit einer theatralischen Inszenierung dieser Epoche.⁷¹

Obwohl sich die Ausstellungslandschaft aufgrund der Fülle der möglichen Themen wie auch deren inhaltlicher und gestalterischer Realisierung als sehr vielfältig und nuancenreich darstellt, sollen im folgenden

66 Kulturhistorischen Museum Magdeburg vom 27.08.–02.12.01. Puhle, Matthias (Hrsg.): *Otto der Große, Magdeburg und Europa*. Mainz 2001. Siehe auch Kapitel 2, Anm. 40–46.

67 Der große Umfang des Projekts zeigt sich auch am Umfang des Ausstellungskatalogs sowie zwei Essaybänden mit insgesamt über 1500 Seiten. Wiczorek, Alfried, Hinz, Hans-Martin (Hrsg.): *Europas Mitte um 1000*. Stuttgart 2000. Siehe auch Kapitel 5, Anm. 52.

68 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe vom 29.09.01–03.02.02. Lüdtker, Dietmar/Jacob, Friesen (Hrsg.): *Spätmittelalter am Oberrhein, Teil 1: Maler und Werkstätten 1450–1525*. Stuttgart 2001.

69 Badisches Landesmuseum Karlsruhe vom 29.09.01–03.02.02. Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hrsg.): *Spätmittelalter am Oberrhein, Teil 2: Alltag, Handwerk und Handel 1350–1525*. Stuttgart 2001.

70 Kindermuseum Karlsruhe vom 21.09.01–03.03.03, Ausstellung „Fenster zum Mittelalter – Wie Kunst vor 500 Jahren entstand“.

71 Victoria and Albert Museum London vom 09.10.03–18.01.04. Marks, Richard/Williamson, Paul: *Gothic–Art for England 1400–1547*. London 2003.

Kapitel drei typische Formen näher betrachtet werden, die in ihrer Gegensätzlichkeit Diskussionsfelder deutlich hervortreten lassen. In der gestalterischen Umsetzung beschreiten diese Ausstellungen sehr konträre Wege. Dennoch ist allen Konzeptionen die Betonung der ästhetischen Komponente gemeinsam. Hintergrundinformationen in Form von Raumbeschriftungen beispielsweise wird eine geringe Bedeutung zugemessen.

Nostalgie – das romantische Bild

Zunächst beschreibe ich Präsentationen, wie sie das 19. Jahrhundert prägte, die jedoch auch heute noch fortwirken und im musealen Bereich gegenwärtig existent sind. Diese Formen im Stil der malerischen Präsentationsweise⁷² fühlen sich weniger dem wissenschaftlichen Prinzip verpflichtet, vielmehr richtet sich die Anordnung der Exponate nach emotionalen Effekten. Das stimmige Gesamtambiente und das Erlebnis einer Zeitreise in die Vergangenheit sowie das Staunen über die gezeigten Gegenstände stehen primär im Vordergrund. Charakteristisch für diese Präsentationen waren Ensemblebildungen von Objektgruppen derselben Stilepoche mit annähernd gleicher Entstehungszeit. Diese Ensembles wurden durch Hinzufügen von Architekturzitat oder Skulpturen in Form von Gipsabgüssen ergänzt. Auch historische Bauteile wie Wandvertäfelungen und Holzdecken fanden Verwendung, um komplette Raumeindrücke zu erzielen. Die Wände wurden in Farbstimmung und Ornamentik dem Stil der Exponate entsprechend bemalt. Auch die Gestaltung des Ausstellungsmobiliars, wie Vitrinen und Podeste, entsprach dem Gesamtstil des jeweiligen Saals.⁷³

Zu den Vorreitern auf dem Gebiet der musealen Präsentation zählt Alexandre Du Sommerard⁷⁴. Er nahm die spätere museale Darstellungsform von Lebenswelten, wie sie in Frankreich erst auf den Weltausstel-

72 Zur malerischen Präsentationsweise siehe Kapitel 1, S. 31ff.

73 Sangl, Sigrid; „... die Wände geblüht im Sinne der Zeit...“. Die Innendekoration des Bayerischen Nationalmuseums und die Rolle von Rudolf Seitz. In: Bauer 2000, 117.

74 Das heutige „Musée national du Palais des Thermes et de l’Hotel de Cluny“ wurde 1844 offiziell eröffnet. Es verdankt seine Existenz dem engagierten Sammler Alexandre Du Sommerard (1779-1842), der im Jahr 1832 einige Räume im Stadtpalais von Cluny zur Einrichtung seines Museums anmietete. Vgl. Plato 2001, S. 63.

lungen vorgeführt wurden, vorweg. Du Sommerand legte weniger Wert auf eine Ordnung nach Jahrhunderten, sondern betonte vielmehr zusammenhängende Rekonstruktionen in den Ausstellungsräumen. Dabei gelang es ihm – wenn man zeitgenössischen Texten und bildlichen Darstellungen Glauben schenken darf –, eine lebensnahe Atmosphäre herzustellen. Du Sommerand lieferte gewissermaßen das Dekor für Romane und Theaterstücke. Auf den ersten Blick schien der Raum trotz der präsentierten Vielfalt geordnet zu sein. Sieht man jedoch näher hin, so gehören die Waffen nicht ins Bett und auch die Teile auf dem Tisch passen nicht zusammen. Aber das gemütliche Durcheinander machte das Zimmer wohnlich, es wirkte geradezu bewohnt.

„Das Zimmer Franz' I. war – glaubt man Du Sommerands Abbildung aus seinem eigenem Werk – ein behaglicher Raum mit Utensilien des täglichen Gebrauchs aus verschiedenen Zeiten und Bereichen: einem großen Bett, einem Tisch, Schränken, einem Spiegeltisch, an einem kleinen Seitentisch sitzenden Ritterrüstungen, einer weiteren Rüstung auf dem Bettaufbau, [...]“ (Plato 2001, S. 72)

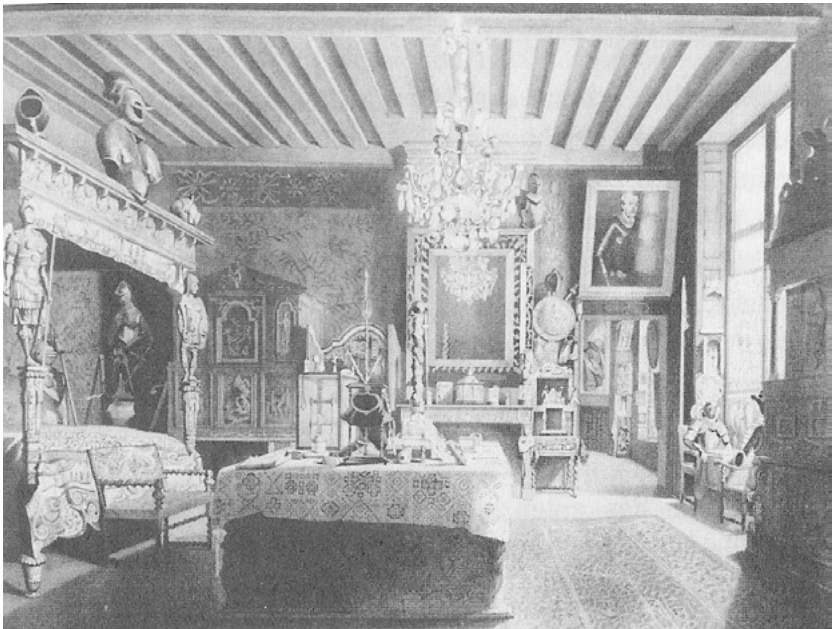


Abbildung 23: Das Zimmer von François I. in der Sammlung des Hôtel de Cluny.

Du Sommerand vermochte es, seine Besucher in die Lebenswelt eines mittelalterlichen Edelmannes zu entführen. Die Besucher fühlten sich von einer verschwundenen Kultur der guten alten Ritterzeit umgeben (ebd.).

Architektonisch diente das Musée de Cluny als internationales Vorbild für die Konzeption kulturgeschichtlicher Museen. Boten sich keine historischen Bauten an, so entstand wie etwa in München mit dem Bayerischen Nationalmuseum eine Art künstliches Musée Cluny (ebd., S. 91). Das im Jahr 1900 wieder eröffnete Bayerische Nationalmuseum wurde konsequent im malerischen Stil eingerichtet.⁷⁵ Die Säle des kulturhistorischen Rundgangs sollten sowohl in der architektonischen wie in der künstlerisch-dekorativen Ausgestaltung dem Stil der dort ausgestellten Gegenstände entsprechen. Neben dem hauptsächlichen Gliederungskriterium nach Regierungszeiten von Wittelsbacher Herrscherpersönlichkeiten und nach einzelnen kunst- und kulturgeschichtlichen Epochen gab es mehrere Säle, deren thematische Ordnung sich in inszenierten Raumfunktionen ausdrückte, so zum Beispiel einem Kirchensaal, einer Kapelle oder einem Audienzzimmer (Sangl 2000, S. 116). Jedes Detail sollte dem Prinzip der *Stilreinheit* entsprechen. Auch die Fußböden wurden teilweise historischen Vorbildern nachempfunden. In der gesamten Mittelalterabteilung befand sich zum Beispiel ein Fliesenboden aus Keramik, der Vorbildern aus dieser Epoche nachempfunden war. Ebenso wurde das Ausstellungsmobiliar konsequent dem Prinzip der Stilreinheit angepasst. So gab es im Saal der romanischen Kleinkunst Vitrinen, deren Holzsockel mit irischen Knotenornamenten dekoriert waren.

Der Kirchensaal wurde als Imagination eines tatsächlichen Kirchenraums von zeitgenössischen Rezensenten als besonders gelungen betrachtet. Der bewusst angeordnete Übergang von einem kleineren Vorraum, der wegen des Kontrasts absichtlich niedrig gehalten worden war, in den neuen Kirchensaal bereitete die Einstimmung des Besuchers vor. Durch das große Ostfenster des Vorraums erschien dies wie ein Hinabsteigen in einen mystischen Raum (ebd., S. 118ff.). Gestaltet wie ein Kirchenschiff mit je sechs seitlichen Kapellennischen bot er für die Zeitgenossen Anlass zu vielerlei romantischen Assoziationen:

75 Die Innengestaltung des Neubaus für das Bayerische Nationalmuseum übernahm Rudolf von Seitz. Als Künstler und Mitarbeiter eines Museums stand er in einer seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts geübten Tradition, die in dem Phänomen der sogenannten *Künstlerkonservatoren* ihren Abschluss fand. Vgl. Sangl 2000, S. 103.

„[W]ir erwarten im nächsten Augenblick Weihrauch zu riechen und Orgeltöne zu hören, [...] wir wundern uns förmlich, daß nicht Faust's Gretchen vor einem dieser Madonnenbilder kniet, oder aus dem Chorgestühl ein düstrer Mönch auf uns zuschreitet“⁷⁶

Ein umfangreiches Vitrinenprogramm ergänzte die Anschaulichkeit der Präsentation. Die Vitrinen standen häufig im Zentrum des Saals oder diagonal, damit der Besucher die Objekte bei guter Beleuchtung von allen Seiten mit allen Details betrachten konnte. Innerhalb der Vitrinen waren die Gegenstände oft auf verschiedenen hohen Sockeln angeordnet, um jeden Eindruck der Reihenhaftigkeit zu vermeiden. Auch Textilien spielten in der Inszenierung eine bedeutende Rolle. In den Vitrinen sorgten verschiedene Stoffstrukturen und Farben für eine effektvolle Wirkung der Exponate. Jeder Saal war für sich bis in das kleinste Details durchgestaltet (ebd., S. 121).

Die Ausrichtung auf die Bedürfnisse der Besucher und nicht unbedingt die der Wissenschaftler kennzeichnet die Inneneinrichtung des Bayerischen Nationalmuseums um 1900. Das Prinzip des Wechsels der räumlichen Proportionen, der Farben, der Oberflächen, der Beleuchtung und der Dekoration führte zu einem weitgehend ermüdungsfreien Rundgang durch die fast einhundert Ausstellungssäle. Die Argumente für eine ganzheitliche Raumwirkung, in der die Ausstellungsgegenstände mit hoher Selbstverständlichkeit zur Wirkung kommen sollten, verstanden sich auch als Bezug auf die Bedürfnisse des Besuchers. Man wollte ein möglichst getreues und für ein breites Publikum verständliches Bild vergangener Zeit bieten. Die sinnliche Erschließung, durch die das Publikum zunächst den Zugang findet, wurde in vieler Hinsicht bedient.

„Wenn dabei auch vielfach von den strengen Anforderungen des wissenschaftlichen Systematikers abgewichen ist [...], so wäre es doch für weit nachteiliger zu erachten, wenn der kleinen Schar von Fachgelehrten zuliebe eine nüchterne systematische Aufstellung ohne künstlerischen Reiz vorgenommen worden wäre, die den Mann aus dem Volke und den Laien der Wissenschaft nicht anziehen, sondern nur abstoßen könnte.“⁷⁷

Trotz aller Versuche, die Aufstellung für die Besucher möglichst anschaulich zu gestalten, wurde auf die Beschriftung der Objekte verzichtet. Nach der Vermutung Sangls befürchtete der Künstlerkonservator

76 Kirchner zitiert in Sangl 2000, S. 119.

77 Graf zitiert in Koch, Michael: Das Museum als Gesamtkunstwerk. Gabriel von Seidls Neubau im Spiegel der Kritik. In: Bauer 2000, S. 216.

Seitz möglicherweise, dass zu viele Schrifttafeln die Gesamtbilder der Arrangements stören könnten (Sangl 2000, S. 128). Weiterhin merkt Sangl kritisch an, dass mit den dekorativen Bemühungen zweifellos Grenzen überschritten wurden. Mit dem Ziel einer möglichst hohen Anschaulichkeit einer Epoche wurden nicht nur Kopien von Bauteilen verwendet, sondern vermehrt auch der Bestand der ausgestellten Objekte durch von Seitz als legitim empfundene neuere Nachbildungen ergänzt (ebd. S. 127).

Die Debatte um den Sinn historisierender Museumseinrichtungen, die sich an den Epochen ausgestellter Objekte orientieren, begleitete die Präsentation und führte zum Teil zu heftiger Kritik. Im Zentrum der Diskussion stand die Frage der Stilreinheit. Bestrebungen, die Vergangenheit in einem fiktiven Raumzusammenhang eines neuen Gebäudes wieder zu verlebendigen, führten zu einer Vermischung echter und falscher Objekte, die von einem unbefangenen Besucher angesichts der hohen Qualität des zeitgenössischen Kunsthandwerks tatsächlich nicht mehr auseinandergehalten werden konnten. Dies wurde später ein wesentlicher Kritikpunkt an den Seitzschen Einrichtungen mit dem Resultat, dass die Konservatoren schon bald nach der Eröffnung des Bayerischen Nationalmuseums alle möglichen Fälschungen und Repliken von Tellern, Vasen oder Möbelstücken wieder entfernten.

Einer der schärfsten Kritiker dieser Form der Präsentation war Lessing.⁷⁸ Er forderte zwar nicht die Abschaffung, jedoch die Verifizierung der Einrichtung im Sinn größerer historischer Wahrheit. Wenn im Museum versucht würde, Kulturgeschichte anhand konstruierter Zimmereinrichtungen zu illustrieren, dann sollten diese zumindest aufgrund von Quellenstudien einer historischen Wahrheit entsprechen (ebd., S. 125). Bereits 1870 hatte Esswein, Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, auf die Gefahren derartiger *Kulturbilder* zur Darstellung des häuslichen Lebens hingewiesen:

„[Wenn man ein] malerisches Ensemble zusammenstellt und dadurch beim Publikum den Eindruck hervorruft, als ob es in der Vorzeit irgendwo wirklich so ausgesehen habe, so belügt man es einfach und wenn dies durch eine öffentliche wissenschaftliche Anstalt geschieht, damit es etwa dem Publikum besser gefalle und sentimentale Seelen schwärmen können, so ist das eben Schwindel.“⁷⁹

78 Julius Lessing war der erste Direktor des Deutschen Gewerbemuseums in Berlin.

79 Esswein zitiert in Sangl 2000, S. 126.

Trotz der bereits damals kursierenden Kritik ist diese Form der Präsentation nicht verschwunden. In abgeschwächter und veränderter Form lebt der Stil der malerischen Präsentation fort.⁸⁰ Insbesondere in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts erfuhr sie eine Renaissance. Die Ensemblegruppierung schien durch ihren Alltagsbezug eher die Gewähr zu bieten, den Besucher anzusprechen und einen demokratischen Bildungsanspruch einzulösen. Darüber hinaus besitzt ein sinnlich aufgemachtes Interieur für die breite Masse der Besucher eine höhere Attraktivität, wie sich an kulturtouristisch erschlossenen Zielen zeigt.

Auf Schloss Tratzberg⁸¹ erfolgte die Inneneinrichtung der Räumlichkeiten ebenfalls nach Gesichtspunkten einer Gesamtwirkung. Die Besucher werden zu einer „Zeitreise ins Mittelalter“ eingeladen. Die ehemalige Burg präsentiert sich heute nach mehreren Phasen des Verfalls und Wiederaufbaus als Schloss mit spätgotischen und Renaissance-Elementen. Dementsprechend besteht die Inneneinrichtung primär aus Mobiliar des 16. und 17. Jahrhunderts. Die Ausstattung und die Anordnung des Mobiliars erweckt den Eindruck, als seien diese noch in Benutzung der ehemaligen Bewohner (siehe Abb. 24).⁸² Was im 19. Jahrhundert noch nicht möglich war, kann heute mittels elektronischer Medien verwirklicht werden: Personen der Vergangenheit sprechen zu den Besuchern. Anhand einer Tonbandführung werden die Besucher durch die Räumlichkeiten geführt und dadurch wird der Eindruck lebendiger Vergangenheit intensiviert. So spricht zum Beispiel scheinbar Graf Enzenberg als Hausherr seit Mitte des 19. Jahrhunderts; auch Anna, die Frau von Jakob Fugger, Hausherr im Jahr 1589, kommt auf dem Tonband zu Wort und beschreibt ihr damaliges Leben.

Ebenso wie im 19. Jahrhundert erfährt diese Darstellungsweise in der Gegenwart Kritik, weil sie – wie bereits auch die malerische Inszenie-

80 Siehe auch Darstellung rekonstruktiver Raumbilder in Kapitel 1.1: Rekonstruktive Raumbilder.

81 Die Familienstiftung Schloss Tratzberg, in der Nähe von Jenbach in Tirol, befindet sich seit 1848 in Privatbesitz der Grafen Enzenberg. Die erste urkundliche Erwähnung datiert im 13. Jahrhundert. Möller, Roland/Zeune, Joachim: Schloss Tratzberg. Renaissancejuwel im Inntal, Tirol. Innsbruck, 2001. Siehe auch: <http://www.schloss-tratzberg.at> (letzter Zugriff: 27.11.04).

82 Auf Abbildungen in dem Begleitband zum Schloss Tratzberg wird dieser Eindruck bestätigt. Auf einem Teil der Bilder sind die Räumlichkeiten mit Personen in historischen Gewändern belebt. (Möller/Zeune 2001, S. 49, 58, 84).

rung im Bayerischen Nationalmuseum – zu der Illusion verleitet, eine vergangene Epoche sei rekonstruierbar und vom Besucher als solche unmittelbar zu erfahren. Die Zusammenstellung zu Ensembles und ihre sinnliche Ansprache verführen den Besucher dazu, die museale Rekonstruktion für ein tatsächliches Abbild vergangener Realität zu halten.

Nichtsdestotrotz weist aus der gegenwärtigen, besucherorientierten Perspektive die malerische Präsentationsweise des 19. Jahrhunderts innovative Ideen auf, wie sie auch heute von Ausstellungsdraturgen erneut eingefordert werden. In den rhythmisch gegliederten und architektonisch gestalteten Räumen mit wechselnden Bodenbelägen und koloristisch erzeugten Stimmungswerten entspricht die malerische Präsentationsweise den Ideen einer ganzheitlich gestalteten Ausstellungsumwelt.

Schatzkammer – die Auratisierung der Objekte

Die vielfach vorgetragene Kritik an historisierenden Präsentationen führte zu einer zurückgenommenen Präsentation, die auf massive oder geschlossene Einbauten völlig verzichtete. Während in München das Bayerische Nationalmuseum noch im Stil der malerischen Präsentation eingerichtet wurde, kam es um die Jahrhundertwende an anderen Orten zu einem Wechsel der Form der Ausstellung. In dem Jahrzehnt vor 1914 begannen die meisten großen deutschen Museen, ihre Bilder in einer neuen Art und Weise auszustellen.⁸³ Man fing an, wichtige Kunstwerke zu isolieren, die Wände waren heller und geräumiger, die Räumlichkeiten waren nicht mit Möbeln voll gestellt.⁸⁴ Die Veränderung der Raumkonzepte war aufs Engste mit der Entwicklung moderner Kunst verbunden. Die Vorstellung einer idealen Galerie entwarf das Bild eines weiß getünchten Raumes, der vom Kunstwerk alles fernhält, was die Tatsache stören könnte, dass es sich hierbei um Kunst handelt. O'Doherty führte für diese Raumkonzepte im Jahr 1976 den Begriff *white cube* ein.

83 Als Musterbeispiel wird oft das Kölner Ereignis von 1912 zitiert, das in der Präsentationstechnik den neuen, zuerst von den Sezessionisten eingeführten Zielen Rechnung trug. Ein zeitgenössischer Bericht beschreibt die Ausstellungshalle als moderne Glaskonstruktion, in der die Gemälde und plastischen Arbeiten durchweg vor weißer Bespannung ausgestellt waren. Vgl. Mai 1986, S. 45.

84 Sheehan, James J.: Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Wunderkammer zur modernen Sammlung, München 2002, S. 270.

„Eine Galerie wird nach Gesetzen errichtet, die so streng sind wie diejenigen, die für eine mittelalterliche Kirche galten. Die äußere Welt darf nicht hineingelassen werden, deswegen werden Fenster normalerweise verdunkelt. Die Wände sind weiß getüncht. Die Decke wird zur Lichtquelle. Der Fußboden bleibt entweder blank poliertes Holz, so daß man jeden Schritt hört, [...]“⁸⁵

Damit verwandelt sich in der Moderne die Alltagswahrnehmung zu einer Wahrnehmung der formalen Werte. Hierin sieht O’Doherty eine fatale Entwicklung: „[S]chattenlos, weiß, clean und künstlich“ sind diese Räume ganz der Technologie des Ästhetischen gewidmet. (ebd., S. 10).

Nach der Zerstörung zahlreicher Museumsbauten durch den Zweiten Weltkrieg erfolgte die Neueinrichtung nach diesen Prinzipien der objektorientierten Präsentation mit einer fachwissenschaftlichen Ausrichtung. Auch gegenwärtig ist der white cube die klassische Präsentationsweise für Kunstwerke und kann als die typische Form kunsthistorischer Ausstellungen bezeichnet werden. Anhand von zwei Beispielen mit jeweils unterschiedlicher Akzentuierung sollen die dahinter liegenden Überzeugungen sowie Kritikpunkte kurz skizziert werden.

Die Neukonzipierung der Dauerausstellung des Badischen Landesmuseums in Karlsruhe, die 1959 eröffnet wurde, entstand nach den damals neuen museologischen Erkenntnissen.⁸⁶ Auf historisierende Gestaltung der Ausstellungsräume, auf massive oder geschlossene Einbauten verzichtete man konsequent. Grundsätzlich wurden Schausammlung und Studiensammlung voneinander getrennt. In die nach historischen Epochen klar gegliederte Schausammlung wurden nur Werke von hohem künstlerischem Rang aufgenommen. Die architektonische Gestaltung der großen Ausstellungssäle wurde mit dezenten, innenarchitektonischen Mitteln auf das jeweilige Sammlungsgut abgestimmt. Bei der Raumgestaltung kamen als Materialien vor allem Holz, Stein und Metall zum Tragen. Die Ausstellungsräume waren schlicht weiß getüncht. Große Objekte wurden frei und isoliert aufgestellt. Sockel und Stellwände wurden knapp und sachlich gestaltet. Das Gleiche galt für die Vitrinen, die kleinere Objekte in Werkgruppen aufnahmen.⁸⁷

85 Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Brian O’Doherty: In der weißen Zelle – Inside the White Cube. Berlin 1996, S. 10.

86 Grimm, Ulrike: Das Badische Landesmuseum in Karlsruhe. Zur Geschichte seiner Sammlungen. Karlsruhe 1993.

87 Dresch, Jutta: Das Badische Landesmuseum im wieder aufgebauten Karlsruher Schloss. In: Landesstelle für Museumsbetreuung Baden-Württemberg.

„Als oberstes Gebot herrscht Zurückhaltung in der Farbe. Die Vitrinen sind ausgelegt mit einem japanischen Baststoff in Weißgrau, Grüngrau, Maisgelb; davor kommt die feine Plastizität der griechischen Töpferware bestens zur Geltung. [...] Bei der Ausstellung von mittelalterlicher Kunst in einem Museum geht es, nach Schnellbachs Konzeption, weder darum, dekorative Ensembles zu arrangieren [...], noch um die Erstellung einer Pseudobasilika mit falscher Sakralität.“⁸⁸



Abbildung 25: Mittelaltersaal im Erdgeschoss im Badischen Landesmuseum in Karlsruhe bei der Teileröffnung im Jahr 1959.

Bei der Aufstellung der mittelalterlichen Skulpturen im Erdgeschoss kamen statt Sockel schmale Stützen aus profiliertem Stahl zum Einsatz, die in speziellen Halterungen im Steinfußboden eingelassen wurden. In den Sälen des Museums gab es keine Raumbelichtung, sondern nur an Deckenschienen befestigte Punktstrahler als Objektbeleuchtung sowie Vitrinenbeleuchtung. Ansonsten nutzte man das durch die beidseitigen Fenster einfallende Tageslicht. In dem zur Teileröffnung publizierten

berg (Hrsg.): Neuordnungen: Südwestdeutsche Museen in der Nachkriegszeit. Tübingen 2002, S. 197.

⁸⁸ Hagelstange-Binder zitiert in Dresch 2002, S. 197.

Katalog der Meisterwerke des Badischen Landesmuseums erläuterte Schnellbach⁸⁹ seine Konzeption:

„Hier sprach die Erkenntnis mit, dass es sich bei Museumsobjekten um Einzelwesen handelt, die ihre ursprüngliche sachliche wie räumliche Bindung verloren haben. [...] Auch wenn man für diese Kunstwerke eigene Paläste erbauen würde, müssten sie in ihrer Vereinzelung verharren. Dieser Situation hat eine moderne museale Aufstellung Rechnung zu tragen.“⁹⁰

Mit mittelalterlicher Kunst wird oft auch Schatzkunst assoziiert. Als Topos entwickelte sich die Schatzkammer zu einem speziellen Ausstellungstypus (Mai 1986, S. 72). Auch bei dieser Präsentation stehen die Objekte im Zentrum, sie werden jedoch zusätzlich durch eine weihevollere Atmosphäre in ihrer auratischen Wirkung erhöht.

Aus der großen Anzahl möglicher Beispiele beziehe ich mich auf die Ausstellung „Ornamenta Ecclesiae“⁹¹ unter der Leitung des damaligen Direktors des Schnütgen – Museums Anton Legner.⁹² Die Ausstellung spiegelte die Überzeugung, dass sich die Objekte selbst vermitteln. Das Wirken der Aura der Objekte stand im Vordergrund und bedingte gleichzeitig eine Ablehnung von kontextualisierender Information. Legners Anliegen bestand darin, die Aura des Kunstwerks im Zusammenspiel von Raum und Licht in Inszenierung und Didaktik für den Menschen von heute schaubar und erlebbar zu machen (Welsch 1985, S. 9). Mittelalterliche Kunst erschließt sich nach Legners Auffassung im Wesentlichen über das Auge, im Betrachten und Anschauen. Aus dieser Vorstellung gelangt Legner zu der Überzeugung, dass die Aufgabe des Museums darin besteht, jedes einzelne Objekt durch Architektur und Licht in seinen geistigen Zusammenhang zu setzen und es damit zur Wirkung zu bringen (ebd., S. 10). Neben der Beachtung von konservatorischen Bedingungen sollte ein den Kunstwerken angemessenes ästheti-

89 Rudolf Schnellbach war von 1952–1967 Direktor des Badischen Landesmuseums. Vgl. Grimm 1993, S. 181-193.

90 Schnellbach zitiert in Dresch 2002, S. 197.

91 Kölner Kunsthalle vom 07.03.–09.14.85. Legner, Anton (Hrsg.): *Ornamenta Ecclesiae*. Kunst und Künstler der Romanik. Köln 1985.

92 Zu dieser Ausstellung sowie zwei weiteren Ausstellungen unter der Leitung von Anton Legner existiert eine ausführliche museumspädagogische Analyse. Welsch, Judith: *Die Ausstellung „Ornamenta Ecclesiae“ zum Jahr der romanischen Kirchen in Köln aus museumspädagogischer Sicht*. (unveröffentl. Skript) Schriftliche Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Lehramt für die Sekundarstufe I. Bonn 1985.

ches Niveau geschaffen werden, welches auf die Harmonie sowohl im Kleinen und als auch im Großen Rücksicht nimmt.

Gemäß dieser Überzeugung ergab sich für die Ausstellung „Ornamenta Ecclesiae“ das Bild einer Schatzkammer, in der Gold, Silber und Steine zum Funkeln gebracht wurden. Skulpturen traten durch gezielte Beleuchtung geheimnisvoll aus dem Dunkel hervor und die Ornamente und Buchstaben der Handschriften konnten stilvoll wie bei Kerzenlicht entziffert werden.



Abbildung 26: Blick in die Ausstellung „Ornamenta Ecclesiae“ in der Kunsthalle Köln im Jahr 1985.

Am Beispiel der Präsentation von Reliquienschreinen soll der Zusammenhang zwischen den Exponaten und ihrer Anforderung an Konzept und Präsentation aufgezeigt werden. Wie bereits der Titel der Ausstellung „Ornamenta Ecclesiae“ versprach, handelte es sich bei dem Ausstellungsgut ausnahmslos um kostbare Werke christlicher Kunst, liturgische Geräte und sonstige Ausstattungsgegenstände der Kirchen wie Reliquienbehälter oder Schreine, die einst ihre Funktion im umfassenden Bereich christlicher Liturgie erfüllten. Diese ursprüngliche Bedeutung im Dienst des Glaubens und der Kirche ging im Laufe der Jahrhunderte zum Teil verloren oder wurde durch neue Sinnbezüge ersetzt. Das veränderte Weltbild der Neuzeit wies den ehemaligen Heilumträgern einen neuen Stellenwert zu: Heute erfüllen Kelche, Monstranzen und Reli-

quienschreine zum einen ihre Funktion als Kunstwerke innerhalb musealer Präsentation als Zeugen der Vergangenheit und sind als solche Anlass wissenschaftlicher Reflexion. Zum anderen sind sie zum Teil nach wie vor Gegenstand anhaltender Verehrung und Frömmigkeit.

„Wert und Anspruch eines mittelalterlichen Ausstellungsexponats von der charakterisierten Art als Kunstgegenstand und als heute z. T. noch verehrter Kultgegenstand verlangen im Rahmen einer musealen Präsentation vom Museumsbesucher ein Höchstmaß an Kenntnis und Einfühlungsvermögen, um durch diese Voraussetzungen zu einem differenzierten Verständnis der Werke zu gelangen zu können.“ (ebd., S. 65)

Wenn sich das Erlebnis nicht auf die ästhetische Bewunderung des Objekts beschränken soll, fordert dies einen entsprechend äußeren Rahmen, der diesen Prozess des Museumsbesuchers unterstützt. Im Fall der Ausstellung „Ornamenta Ecclesiae“ waren es die Kostbarkeiten der Kirche – und unter ihnen vor allem die kunstvoll verzierten Behälter der Reliquien – deren Anblick im Rahmen musealer Präsentation vergessen ließ, „daß man Schreine mit Wein übergieß, Kreuze in Balsam tauchte und aus Heiligenschädeln trank.“⁹³ Die Aufbietung aller nur möglicher Sicherheitsvorkehrungen wie klima- und alarmgesicherte Vitrinen und kontrollierte Beleuchtung sowie die den ästhetischen Ansprüchen genügende Anordnung und Beschriftung verstärkte die Auratisierung der Exponate.

Von diesem einstigen Umgang mit den Reliquien – ob es sich um die sterblichen Überreste eines Heiligen oder um Gegenstände dieser verehrungswürdigen Person handelte – versprach sich der mittelalterliche Mensch unmittelbare Nähe und Teilhabe an dem, was er im großen Heiligen verkörpert sah, nämlich die Gnade Gottes und das Gute schlechthin. Von dieser ihrer ehemaligen Funktion und Bedeutung erzählen die erhaltenen Stücke selbst wenig. Ihre äußere Gestalt lässt lediglich Schlüsse des Kunsthistorikers bezüglich Datierung, Stil oder Ikonographie zu. Welsch bemerkt hierzu, dass der grundlegende Ansatz des Legner'schen Ausstellungskonzepts, die Exponate als Zeugen des Mittelalters selbst sprechen zu lassen, in der Anwendung auf die Exponate der Gattung Reliquiare wenig vielversprechend ist. Da dieses Ritual in der Gegenwart nicht mehr gepflegt wird, ist davon auszugehen, dass der Kenntnisstand über diese Art des praktizierten Glaubens sowohl bei den praktizierende Christen wie auch Nichtgläubigen weitgehend gering ist.

93 Kroos, Renate: Vom Umgang mit Reliquien. In: Legner 1985, S. 25.

Allein aufgrund dieser Tatsache erweist sich der objektorientierte Ansatz Legners als problematisch (Welsch 1985, S. 70).

Die Inszenierung der Exponate auf dem Hintergrund zusätzlich ästhetisierenden Designs und perfekter Technik verwandelte den sachlichen Ausstellungsraum in eine glänzende Schatzkammer und ließ die meist aus religiösem Umfeld stammenden Exponate als unantastbare, kostbare und kommentarlos strahlende Kunstwerke erscheinen, deren autonomer Charakter dadurch betont wurde, dass sie sich unbeeinflusst von didaktischer Aufbereitung dem Betrachter unmittelbar präsentierten.

„Das, was diese Art von Erlebnisästhetik erreicht, ist, daß der Museumsbesucher sich am Anblick der äußeren, von kostbaren Materialien wie Edelmetallen und -steinen geprägten Gestalt des Kunstgegenstandes zwar erfreuen, sein Kunsterlebnis aber nur oberflächlich bleiben kann, weil er mangels Aufklärung über dessen Funktion und Bedeutung nicht zum einem tieferen Verständnis des Werkes gelangt.“ (Welsch 1985, S. 66)

Ebenso wie die historisierenden Formen unterliegt auch diese Form der Präsentation vielfältiger Kritik vor allem von Seiten der Museumspädagogik. Im Gegensatz zu der malerischen Präsentationsform, die das Erlebnis des Besuchers als wichtiges Kriterium erachtet, orientiert sich diese Präsentation an den Interessen der Wissenschaft und wendet sich primär an ein interessiertes Fachpublikum. Ein wichtiges Ziel von kunsthistorischen Sonderausstellungen besteht darin, wissenschaftlich neue Kenntnisse zu erarbeiten und neue Zusammenhänge vergleichend und verifizierend optisch darzulegen. Überspitzt formuliert dies Mai folgendermaßen: „Im besten Fall erreicht sie Wissenschaft und Publikum zugleich, im schlechtesten verabsolutiert sie sich zum puren Denkmal der Macher unter Ausschluß der Öffentlichkeit.“ (Mai 1986, S. 79)

Diese Art der Präsentation veranlasste die Kritiker immer wieder zu dem Vorwurf, dass sie als ein Relikt der Erlebnisästhetik des 19. Jahrhunderts über die Erzeugung einer konsumierenden Genusshaltung hinaus dem Besucher nichts zu bieten habe und als solche zu überwinden sei. Das Objektinteresse allein führt bei Besuchern zu keinem vertiefenden Verständnis von Exponaten. Zur Würdigung der Kunstwerke muss Wissen hinzukommen – nämlich Vertrautheit mit den Kategorien und ihren Implikationen. Diese Erfahrung aber ist über die reine Anschauung

von Objekten nicht zu erhalten, sondern erst über die Kenntnisse entsprechender Wissensbereiche selbst zu erreichen.⁹⁴

Eine Verlebendigung des Mittelalters, die vorwiegend im Katalog stattfindet, genügt nach Meinung der Kritiker nicht. Dazu bedarf es zuzätzlicher, vermittelnder und auf das moderne Museumspublikum und seine Bedürfnisse hin abgestimmter Maßnahmen, die sich nicht scheuen, das Exponat in ein kontextualisierendes Umfeld zu platzieren. Neben Fotos oder erklärenden Raumtexten führt dies zu innenarchitektonisch, dramaturgisch aufbereiteten Inszenierungen.

Theatralik – die dramaturgische Inszenierung

Mit der aufkommenden Kritik an den wissenschaftsorientierten Präsentationen in den siebziger Jahren begann erneut eine Hinwendung zu besucherorientierten Konzepten. Einerseits entstanden rekonstruktive Inszenierungen im Rückgriff auf die Tradition der malerischen Präsentation. Darüber hinaus entwickelten sich Präsentationskonzepte im Sinne abstrahierender Raumbilder, die in eine geschlossene Dramaturgie eingebunden sind.⁹⁵ Insbesondere die Bruchstückhaftigkeit der Überlieferung sowie die Andersartigkeit des Mittelalters motivierte zu Inszenierungen dieser Form, die teilweise zu höchst umstrittenen Ausstellungsprojekten führten. Schlaglichtartig sollen in diesem Zusammenhang zwei Ausstellungen vorgestellt werden.

Eine museologisch intensiv reflektierte Ausstellung wurde im Jahr 1990 im Ruhrlandmuseum mit dem Titel „Vergessene Zeiten. Mittelalter im Ruhrgebiet“ verwirklicht.⁹⁶ Sie war „als virtuelles Problematisieren dessen zu lesen, was Geschichte und historische Ausstellungen leisten können – und was nicht“ (Borsdorf/Grütter 1992, S. 192). Als Leitlinie galt eine strikte Besinnung auf die spezifische Leistungsfähigkeit des Mediums Museum, die bei der Darstellung von Geschichte sich nicht auf Texte beschränkt, sondern die ästhetische Dimension der Präsentation

94 Treinen, Heiner: Was sucht der Besucher im Museum? In: Fliedl, Gottfried (Hrsg.): Museum als soziales Gedächtnis? Klagenfurt 1988, S. 30.

95 Eine Darstellung abstrahierender Raumbilder siehe Kapitel 1.1: Abstrahierende Raumbilder.

96 Die Ausstellung „Vergessene Zeiten. Mittelalter im Ruhrgebiet“ vom 26.09.90–03.02.91 wurde als Gemeinschaftsprojekt der Ruhr-Universität Bochum und des Ruhrlandmuseums Essen konzipiert. Seibt, Ferdinand (Hrsg.): Vergessene Zeiten. Mittelalter im Ruhrgebiet. Essen 1990.

wahrnimmt. Dementsprechend waren die Texte sehr knapp oder fehlten zum Teil ganz. Dies sollte auch die nötige Offenheit der Interpretation gewährleisten (ebd., S. 178). Die Ausstellung sollte die „Konstruktivität von Geschichtsbildern“ mit gewollten Brüchen bloßstellen und damit zu Diskussionen einladen. Die Auswahl der Aspekte, die nachzuvollziehen die Besucher eingeladen, aber nicht gezwungen waren, erfolgte nicht beliebig, sondern orientierte sich am Plausibilitätskriterium der Wissenschaft (ebd., S. 179). Die Zusammenhänge der Bedeutung einzelner Objekte und Ensembles erschlossen sich dem Betrachter nicht auf den ersten Blick. Individuelle Interpretationen waren erwünscht.

„Dies nicht bis in Lehr- und Lernziele des Stoffs hinein kontrollieren zu wollen, sondern dem Bedeutungsüberschuß der Objekte zu ihrem ästhetischen Recht zu verhelfen, der Multiperspektivität als demokratisch-pluralistischer Auffassung von Geschichte dinglich Ausdruck zu verschaffen – darin liegen Angebot und Anspruch des Museums.“ (ebd., S. 179)

Für die Ausstellung war die „räsonierte Fragmentarik authentischer Objekte“⁹⁷ puristisches Prinzip, indem die Lücken originaler Überlieferung nicht künstlich überbrückt wurden. Dennoch sollten gestalterische Ideen, Katalog und Ausstellungstexte sowie zusätzliche Bilder die Objekte in Kontexte einweben. In der Gestaltung bediente sich die Ausstellung einer ebensolchen nüchternen und möglichst klaren Architektursprache. Als Material für die Ausstattung dienten moderne Materialien wie Neon, Kunstglas und vor allem Stahl. Die Ausstellungsarchitektur versuchte an keiner Stelle, ihre konstruktiven Elemente zu verbergen. Vielmehr unterstrichen frei liegende Kabel der Beleuchtungssysteme ebenso wie die Verarbeitungsspuren an Vitrinen oder Stellagen den Produktionscharakter und das Provisorium der zeitlich begrenzten Präsentation. Der artifizielle Charakter und somit in der Weiterführung das gedankliche Konstrukt der Erinnerung wurden damit betont.

Vermieden wurde, die Exponate aus dem sakralen Bereich so zu positionieren, wie sie heute als reine Kunstgegenstände behandelt werden. Die Präsentation von mittelalterlichen Reliquien in einem Stahlgehäuse, das nur durch wenige Öffnungen den Blick auf die Exponate freigab, sollte die Zeit und vor allem die Wahrnehmungsdistanz, die einen direkten Zugang zu ihrer ursprünglichen Bedeutung schwer macht, veranschaulichen. Zugleich deutete dies ihren Charakter weniger als kostbare

97 Borsdorf, Ulrich: „et in flumen rura vadunt“. Das Mittelalter im Ruhrgebiet – Vergessene Zeiten? In: Seibt 1990, S. 16.

Pretiosen, denn als Behältnisse verborgener und mythischer Geheimnisse und Heilsversprechen an. Auch die Positionierung von Heiligenfiguren außerhalb des vertrauten Blickfeldes auf hohen Stahlgerüsten, zu denen die Besucher aufschauen mussten, verhinderte eine gängige Betrachtungsweise. Zudem wurde ihr mittelalterlicher Nimbus als Kultobjekt und Kunstgegenstand durch das Material ihrer Stellagen gebrochen und gleichzeitig durch stilisierte Heiligenscheine, die sie in Form von Bau- lampen von oben beleuchteten, ironisiert.

Die Ausstellung verweigerte sich damit bewusst und vehement der Versuchung der bei einer Pretiosenschau gern gewählten sakralen Atmosphäre. Insbesondere aufgrund der Tatsache, dass ein beträchtlicher Teil der Exponate aus dem Sakralbereich stammte und in seiner Materialität und Bedeutung einen immensen Wert darstellte, verbot den Ausstellungsmachern geradezu „die auratische Präsentation der Objekte und das Eintauchen in eine wie auch immer geartete mittelalterliche Imagination, die nur Scheinrealität sein kann“ (ebd., S. 182).



Abbildung 27: Bereich „Heiligenverehrung“ in der Ausstellung „Vergessene Zeiten. Mittelalter im Ruhrgebiet“ im Ruhrlandmuseum in Essen im Jahr 1990.

Viele Besucher waren zunächst von der Ausstellungsarchitektur, die mittelalterliche Objekte auf hochmoderne, industrielle Materialien wie

Neon und Stahl montierte, irritiert. Die zahlreichen Interpretationsangebote und die Tatsache, dass die vielfältigen Klammern und Strukturierungsprinzipien der Ausstellung nur im Gesamtkontext zu erfassen waren, stellten an die Besucher einen sehr hohen intellektuellen Anspruch. Die puristische Radikalität der Ausstellungsprinzipien, die historisch rationale Fragmentarik authentischer Objekte sowie die starke Rolle der Gestaltung und Architektur provozierte eine Vielzahl von Reaktionen. Bei einer Diskussion unter Fachleuten in den Ausstellungsräumen zeigte sich die Grundproblematik historischer Ausstellungen. Vor allem Kunsthistoriker forderten eine stärkere Separierung und Auratisierung der einzelnen, künstlerisch wertvollen Objekte, wie es in der Kunstausstellung üblich ist. Dagegen klagten die Historiker die verstärkte Unterordnung der Exponate in einen Erzählzusammenhang ein, wie es dem Charakter von Geschichte als Sinnbildung über Vergangenheit in Form des Geschichtsbuches entspricht (ebd., S. 191). Ein wesentlicher Kritikpunkt bestand auch darin, dass die Gestaltung zu markant in den Vordergrund trat, ein Eigenleben entwickelte und den Exponaten als zusätzliche Dimension gleichsam übergestülpt war und damit historische Erfahrungen verhindert wurden.

„Exponatenversteckspiel, nur wenig Gegenstände in Augenhöhe präsentiert. Sie bringe keinen Erkenntnisgewinn, sondern nur optische Verweigerung. Dies entspräche einem postmodernen Standpunkt der Verfügbarkeit von allem, der seine traurige Bestätigung in einer zur Dekorationsorgie verkommenen Geschichtsvermittlung fände. [...] keine Geschichtsgegenstände werden zur Anschauung gebracht, vielmehr feiert sich deren Darstellung selbst.“⁹⁸

Darüber hinaus lautete eine häufig geäußerte Kritik, dass zur Erweiterung des Blickes die Aussteller dem Besucher einiges zumuteten (ebd., S. 190). Dies weist darauf hin, dass eine wesentliche Voraussetzung für das Gelingen derartiger experimenteller Präsentationen auch darin besteht, dass die Besucher innerlich bereit sind, sich auf diese atypische Gestaltungsidee einzulassen und sich damit auseinanderzusetzen. Ein weiterer Aspekt dieser anspruchsvollen Gestaltungskonzepte liegt darin, dass diese nur dann funktionieren können, wenn der Betrachter gleichsam als Schlüssel zur Interpretation die Grundprinzipien der Konzeption kennt. Der fatale Haken dieser phantasievollen Schau war, dass viele

98 Alberg, Werner im Handelsblatt vom 19./20.10.90 zitiert in Borsdorf/Grütter 1992, S. 190.

Details allein kaum zu entschlüsseln waren, und damit geriet der große Entwurf „ohne Führer zum Ratespiel“ (ebd.).

Die Schwierigkeit der Decodierung abstrahierender Formen von Inszenierungen durch den Besucher weist auf ein grundsätzliches Problem hin. Lankes bezeichnet dieses Phänomen als „selbstreferentielles System im Team“⁹⁹. Das Ausstellungsteam beschäftigt sich zum Teil mehrere Jahre mit einem Thema. Die Vertrautheit mit dem Stoff verhindert die Erkenntnis, dass ein Großteil der nicht mit dem Thema versierten Besucher die Bezüge nicht herstellen kann. Zusammenhänge, die für Mitarbeiter evident sind, können Außenstehende ohne Unterstützung nicht entschlüsseln.

Zu den ebenfalls strittigen Projekten zählte die Ausstellung „Hölle und Himmel – Das Mittelalter im Norden“¹⁰⁰, die unter der Regie von Peter Greenaway¹⁰¹ verwirklicht wurde. Es ging ihm dabei nicht nur um eine Präsentation von Gegenständen, sondern um die Schaffung einer Atmosphäre, die das mittelalterliche Verständnis von Himmel und Hölle sowie die mittelalterlichen Erfahrungen der Niederländer mit der Kirche und der Bedrohung durch das Meer veranschaulichen sollte.¹⁰² Für die unspektakulären Exponate wie Bücher, Skulpturen, Münzen oder verblichene Mönchsknochen entwickelte Greenaway eine drastische Form der Präsentation unter Zuhilfenahme aller moderner Kommunikationstechniken, die eine eindrucksvolle, zum Teil unheimliche Atmosphäre schufen und den Besucher kaum unberührt lassen konnten.

Die Schau wurde um die Chronik des Abtes Emo herum angelegt, der zu Beginn des 13. Jahrhunderts im Kloster von Wittewierum lebte. Sie bildete den Leitfaden, anhand dessen der Regisseur durch das mittelal-

99 Interview mit Herrn Dr. Christian Lankes, wissenschaftlicher Mitarbeiter beim Haus der Bayerischen Geschichte, am 6. Juli 2002.

100 Groninger Museum vom 14.04–02.09.01. Knol, Egge/Hermans, Jos M. M./Driebergen, Matthijs: *Hel en Hemel. De Middeleeuwen in het Noorden*. Groningen 2001.

101 Peter Greenaway wurde als Regisseur von Filmen wie „The Cook, the Thief, his Wife and her Lover“, „Prospero’s Books“ und „The Pillow Book“ bekannt. Gleichzeitig gestaltete er bereits für zahlreiche Museen Ausstellungen. „Hell and Heaven“ war Greenaways zweite Kuratoriums-ausstellung in den Niederlanden, nach „The Physical Self“ in Rotterdam 10 Jahre zuvor. Eine ausführlichen Überblick zu seinem Schaffen siehe unter: <http://www.peter-greenaway.de> (letzter Zugriff: 31.01.05).

102 Greenaway zitiert in Kolsteren 2001, S. 3.

terliche Verständnis von Himmel und Hölle leitete. Der Weg des Besuchers führte durch einen mit wechselnden, dämmernden Spotlichtern beleuchteten Eingangsbereich, der als Skriptorium konzipiert mit zahlreichen mittelalterlichen Schriftstücken als Zeugnissen der Vergangenheit bestückt war. In dem dahinter liegenden Raum zeigte eine großformatige Videoprojektion die kalligraphische Erstellung einer Abschrift, überblendet von mehreren Ebenen mit Meeresbildern, Feuersbrünsten und verschwindenden Schriften. Davor befand sich in einer Vitrine die Chronik von Wittewierum von den Äbten Emo und Menco des Klosters Bloemhof. Rechts konnte der Besucher durch ein breites Portal in die drei Höllenräume oder links durch eine kleine, enge Tür in die drei Himmelsräume gehen. Die einzelnen Räume gliederten sich in drei Achsen. In dem mittleren Bereich befanden sich die drei verbindenden Räume der Schriftzeugnisse und Schrifterstellung, der Gebeinkatalog sowie Urkunden und Münzen. Das Licht sowie die Akustik in diesen Räumen veränderten sich ständig und erzeugten so unterschiedliche Stimmungen.

„Greenaway führt den Weg des Besuchers nach rechts, durch das breite Tor der Höllenpforte, während links das enge Tor zum Himmel fast übersehen werden könnte. Er leitet ihn vorbei an den Schädeln der Höllenhunde, direkt auf einen gedeckten Tisch zu, auf dem sich zwei Laibe Brot, Wurst, Kohl, Lauch, Radieschen, Schalen mit Nüssen und Erbsen befinden. Stilleben oder Henkersmahlzeit? Oder schon eine der sieben Todsünden, die Völlerei, die in die Hölle führen? Jedenfalls flackert das Licht, reflektiert in zerbrochenen Spiegeln, Wasser plätschert, und vom Nebenraum lärmt es.“¹⁰³

Im größten, zentralen Raum befand sich der Gebeinraum „Raum der Toten“. Die Knochen – von herabhängenden, schwingenden Lampen unterschiedlich beleuchtet – waren sortiert und auf Tischen entlang den vier Seitenwänden aufgereiht (siehe Abb. 29). In der Mitte des Raumes waren weitere, in durchsichtigen Zellophantüten aufgehängte Knochen. Alle unterschiedlich nummerierten Tüten zu je neun in zwei Reihen und drei Ebenen wurden von oben oder unten von Reflexlichtern der Bruchspiegel in einer Wasserwanne beleuchtet (siehe Abb. 28). Dazu hörte der Besucher das Geräusch stetig tropfenden Wassers, ein plötzlich lautes Wasserplatschen und gelegentliches Glockengeläute. Schädel und Ge-

103 Reiter, Markus: Hunderttausend heulende Höllenhunde – Weh dem, der Symbole hört: Peter Greenaway inszeniert in Groningen eine laute und deutliche Mittelalterausstellung. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 18.05.01.

beine stammten von 400 Mönchen aus dem niederländischen Kloster Aduard in der Nähe Groningens. Greenaway erweckte diese Knochen noch einmal zum Leben und wies ihnen eine Hauptrolle in der Inszenierung zu. Sie fungierten in der Ausstellung als Mittler zwischen Himmel und Hölle. In einem Gespräch äußerte sich Greenaway selbst über die Intention dieses Gebeinraumes: Er will die Besucher auffordern, über das Tabuthema des Umgangs mit dem Tod in der gegenwärtigen Gesellschaft zu reflektieren: „Das Tabu des Todes ist immer noch stark vorhanden. Mit Medikamenten können wir den Tod eine Weile aufschieben, verhandeln lässt sich mit dem Tod aber nicht. Das merkwürdige Tabu stellen wir also absichtlich zur Diskussion.“¹⁰⁴

Darüber hinaus verfolgte die Ausstellung einen wissenschaftlichen Anspruch, der neben Greenaways Interpretation eine eigene Thematisierung verfolgte. Eine Reihe äußerst hochwertiger Handschriften konnten für die Ausstellung gewonnen werden, die in der Regel aufgrund konservatorischer Bedenken sonst nicht in der Öffentlichkeit gezeigt werden. Die Archivalien wurden unter verschiedenen Aspekten gruppiert. So ging es zum Beispiel um das Thema Verschriftlichung, ein weiterer Teil umfasste eine Anzahl von Musikhandschriften und eine dritte wichtige Gruppe beinhaltete das Thema Recht.

Das Ausstellen von alten Schriften bringt generell spezifische Probleme mit sich. Neben höchsten konservatorischen Ansprüchen zählen Archivalien zu den wenig illustrativen Objekten. Sie unterscheiden sich für den Laien zwar durch die Vielfalt der Einbände, von Papier und Schriften, der Inhalt bleibt jedoch oft unverständlich. In dieser Hinsicht fordert dies von den Ausstellungsmachern einen kreativen Ansatz. Nüchtern pragmatisch kommentiert dies Hermans¹⁰⁵: „So ein Greenaway macht daraus eine schöne Show, und das ist ein Pluspunkt.“¹⁰⁶

Diese weitere wissenschaftliche Dimension der Ausstellung trat in den Hintergrund. Wie sehr Greenaways expressive, dreidimensionale Bildsprache hervortrat, lässt sich zum Beispiel an den Ausstellungsrezensionen ablesen, die primär Greenaways theatralische Inszenierung

104 Greenaway zitiert in Kolsteren 2001, S. 2.

105 Jos M.M. Hermans ist Professor für westliche Handschriftenkunde und Buchwissenschaften der Abteilung Mediävistik an der Rijksuniversiteit Groningen und war einer der Initiatoren der Ausstellung.

106 Hermans zitiert in Jonge, Ad de: Ein Schatz an interessanten Daten. Die Suche von Prof. Jos M.M. Hermans nach mittelalterlichen Handschriften. In: Deutsche Ausgabe der Groninger Museumskrant. (2001) Heft 1. S. 6.

kommentierten. Diese Ausstellung provozierte zu einer Vielzahl von Fragen: Ist es ethisch und moralisch vertretbar, Gebeine toter Mönche wie in einem Gruselfilm zu arrangieren? Kann mit Kunstgriffen der Moderne der Alltag des Mittelalters wiedergegeben werden? Kann mittels Filmtechnik, Computeranimation, Lichteffekten und raffinierter Geräuschkulisse mittelalterliches Leben nahe gebracht werden? Macht die mit Sinnenreizen angefüllte Präsentation es dem Besucher beim Bemühen um die Auseinandersetzung mit Vergangenheit zu leicht?¹⁰⁷ So spaltete die Ausstellung die Zuschauer dementsprechend in zwei Lager von Anhängern und Verächtern. Und in der Tat lässt sich dieses Projekt in Abhängigkeit des Betrachterstandpunkts verurteilen oder loben. Ohne die aufgeworfenen Fragen diskutieren zu können, lässt sich feststellen, dass die Imaginationen und Stilisierungen, wie sie mit der Ausstellung „Hölle und Himmel“ entworfen wurden, ebenfalls kein authentisches Mittelalter entwerfen. Es entstand ein authentischer Greenaway in einem theatralisch kreierten Ambiente.

107 Tenzer, Eva: Der tote Mönch in der Tüte. Die Klischees werden per Computer faszinierend bedient – Peter Greenaway inszeniert im Groninger Museum „Hölle und Himmel“. In: Süddeutsche Zeitung vom 26./27.05.01.